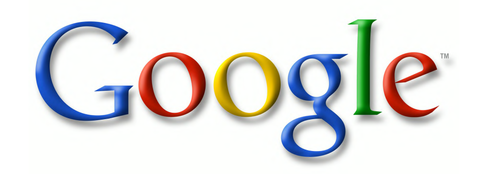
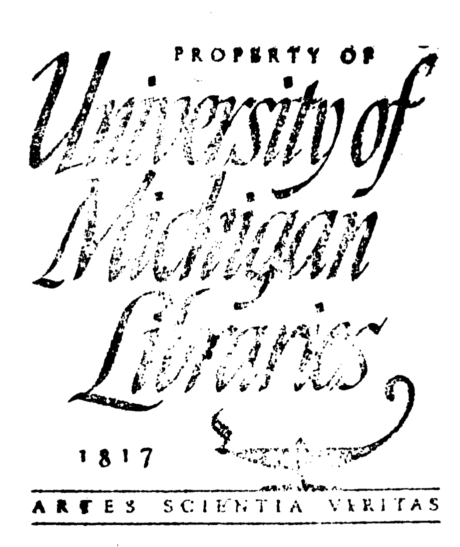
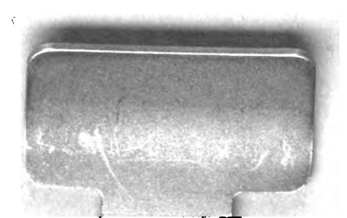


Die italienische Lira da braccio

A. Hajdecki





DIE ITALIENISCHE

IRA DA BRACCIO.

EINE KUNST-HISTORISCHE STUDIE ZUR
GESCHICHTE DER VIOLINE

nebst einem

ANHANG

it Nachrichten über einige der ältesten Violenbauer

von

A. HAJDECKI.



„Le violon de l' ancien luthier, est sans contredit un véritable objet d' art et non l' ouvrage d' un simple artisan." *Prince Ioussoupow.*



MOSTAR
IM SELBSTVERLAG DES AUTORS
DRUCK VON VLADIMIR M. RADOVIĆ
1892

DIE ITALIENISCHE

LIRA da BRACCIO

Gedruckt in 300 numerierten Exemplaren.



DIE ITALIENISCHE
LIRA DA BRACCIO.

EINE KUNST-HISTORISCHE STUDIE ZUR GESCHICHTE DER VIOLINE

nebst einem

ANHANG

mit Nachrichten über einige der ältesten Violenbauer

von

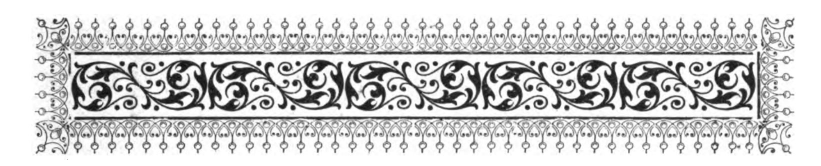
A. HAJDECKI.



> „Le violon de l' ancien luthier, est sans contredit un véritable object d' art et non l' ouvrage d'. un simple artisan.“ *Prince Ioussoupow.*



MOSTAR
IM SELBSTVERLAG DES AUTORS
DRUCK VON VLADIMIR M. RADOVIĆ
1892



EINLEITUNG.

Es ist Thatsache, dass die Königin unserer Instrumente, wie sie schon Mersenne,[1] — das *„ultimatum“* und *„nec plus ultra“* des menschlichen Schaffens, wie sie begeistert l' Abbé Sibire[2] nennt, — unsere Violine — für uns noch immer eine bekannte — Unbekannte, ein „Mädchen aus der Fremde“ ist, von der man nicht weiss, woher sie komme, wann sie gekommen, und wer sie uns geschickt.

Mit einem Worte, die geschichtliche Enstehung, die Abstammung oder der Ursprung unserer Violine, ist noch immer in ein geheimnissvolles Dunkel gehüllt, trotzdem die gegenständliche Literatur von Jahr zu Jahr an Umfang und Breite zunimmt.

Es ist aber auch etwas Sonderbares um diese Violine.

Wie einst um den Geburtsort Homers sieben griechische Städte gestritten, so machen sich jetzt drei grosse Nationen den Ruhm streitig, die Violine der Welt geschenkt zu haben! Ja, und es droht noch ein vierter Concurrent in die Schranken zu treten; denn wenn Italien, Deutschland und Frankreich[3] eine *litis legitimatio* für sich haben

[1] Fr. Marin Mersenne *„Harmonie universelle“*. Paris. fol. 1636. *liv. IV.*

[2] *„La Chelonomie“*. Paris 1806. In der Ausgabe von I. Gallay. Paris 1869. p. 2?. — von de Pratis. Bruxelles 1885. p. 19.

[3] Dieses ist schon auf den Wege die Waffen zu strecken.

oder einige wenigstens zu haben glauben — so hat Polen ein authentisches Document im Praetorius[1], der besten Quelle für die Instrumenten-Geschichte — für sich, welcher behauptet, dass (zu seinen Zeiten) *„die Geigen“* [Violinen] *auch* **„polnische Geigen“** von *„Kunstpfeifern* (also Fachleuten) *in den Städten genannt werden“* — *„vielleicht daher dass diese Art* **erstlich aus Polen** *herkommen sein soll, oder dass daselbsten ausbündige, treffliche Künstler auf diesen Geigen gefunden werden.“* [2]

Hat man aber auch das Geheimniss der Herkunft dieser Vielumworbenen mit demselben Eifer zu lüften versucht, mit welchem man ihre seitherigen Schicksale verfolgt?

Hat man ihre Nationalität sichergestellt, ihre Wiege gefunden, nach ihrer Parentl geforscht? Dies alles liegt noch im Dunkel.

Man sagt zwar sie sei eine Orientalin, weil die Ureltern aus dem Orient stammen sollen, man behauptet auch sie sei eine Italienerin, Französin, auch Deutsche, vielleicht auch eine Polin — aber — wo sind hiefür die Belege, Beweise — und wer hat sie noch erbracht?

Wenn wir in der einschlägigen Literatur Umschau halten, so finden wir uns heute in derselben Lage, wie vor mehr denn hundert Jahren der Musikhistoriker Laborde,[3] welcher alle musikalischen Instrumente beschreibt, deren Ursprung, und Geschichte aufführt — aber beim Kapitel über die Violine in Verlegenheit kommt.

Was er nur konnte, brachte er wol zusammen — nachdem er alles gelesen, was darüber nur zu lesen war; sagt aber

---

[1] Mich. Praetorius *Syntagma.* Wolfenbüttel 1618. Neuer Abdruck. Berlin 1884. p. 52. —

[2] Diesem Thema wollen wir gelegentlich eine besondere Abhandlung widmen.

[3] *Essai sur la misique.* Paris 1780. T. I p. 356. u. ff.



zum Schluss: *„savoir si peu de chose, c' est á peu prés ne rien savoir!*

Bis in die 50er Jahre unseres Jahrhunderts wurde der Ursprung unserer Violine auf die mittelalterliche „Rebec“ zurückgeführt und früher wusste man überdies schon, dass die besten Violinen aus Italien kamen.

Erst mit F. I. Fetis, dem gelehrten Musikologen und Director des brüsseler Konservatoriums kommt eine andere Ansicht zur Geltung.

In seiner Broschüre über Paganini [1] stellte er nemmlich den Satz auf: *„A l' imitation de la viole voutée, on fit dès le XV. s. un petit instrument du même genre, auquel les Italiens donnerent le nom de violino, qui signifie: petit viole,“* — und seither wurde diese, ohne nähere Begründung oder Beweise aufgestellte Behauptung, zum Gemeingut der ganzen nachfolgenden Literatur; obgleich Fetis selbst in seinem nächsten, die Geschichte der Geigenbaukunst begründenden Werke,[2] dieser Frage aus dem Wege geht, beherrscht von der Idee der Abstammung der Violine von dem engl. crowth und der Herkunft der Bogeninstrumente aus — Indien. *„Rien dans l' Occident, qui ne vienne de l' Orient.“*

Der nächste anonyme Autor[3] (Fürst Ioussupow), nennt schon sogar einen gewissen Testator *(il vecchio)* als den ersten, welcher die Idee hatte, die Viola zu verkleinern, und ihr den Namen Violiono zu geben.

Leider hat aber bis heute, weder Jemand ein Werk von diesem Meister gesehen, noch sonst etwas von ihm gehöhrt. —

Dr. Schebek lasst in seinem lehrreichen Ausstellungsberichte[4] diese Frage auch bei Seite, aber in seiner hist.

---

[1] *Notice biographique sur Nic. Paganini, précedé d' une esquisse de l' histoire du violon.* Paris, 1851. —

[2] *Stradivarius* Paris, 1856.

[3] *Luthomonographie.* (München 1856.) p. 5 u. 20.

[4] Offizieller Bericht über die Pariser Austtellung 1855, — Wien, 1858. Heft. 26, — vollkommen vergriffen.

*



Skizze: *„der Geigenbau in Italien, und sein deutscher Ursprung“* [1] behauptet er, „die Geige habe sich aus dem orientalischen Rebec entwickelt, indem dessen Grundform vorerst zu den verschiedenen violen erweitert wurde, aus dennen dann die Geige hervorgieng.“ —

A. Vidal [2] spricht auch von den *„changements successifs“* welche „aboutirent au violon“ dies sei aber auf dem Wege der gemeinsamen Anstrengungen aller Violenbauer und Spieler geschehen.

Rühlmann [3] welcher sich speziell die Entwickelung der Bogeninstrumente, als deren Krone ja die Violine anzusehen ist, — zur Aufgabe stellte — tritt auch dieser Ansicht bei.

Er ist überrascht von dem ersten Auftreten der Violine, gleich in ihrer nahezu höchsten Formvollendung, findet keine historischen Belege dafür „durch welche Ursachen und Umgestaltungen — der Übergang der Violen in die Violine herbeigeführt wurde, gelangt aber zum Schlusse, dass der hoch ausgebildete Geschmack, der feine Sinn der ersten Baukünstler *„die Vorzüge einiger alten Violen, in* einem *Instrument vereinigte, und eben an der Violine zur Darstellung brachte.“*

Carl Engel [4] eine Koryphäe auf dem Gebiete der Instrumenten - Geschichte — widmet dieser Frage kaum einige Worte, bezeichnet aber doch die Violine nur nebebei als *„small viol“* und eine *„diminutiv variety“* derselben.

Leon Mordret [5] reassumirt seine historische Skizze in dem Satze: *„le violon est né des violes par leur perfectionnements successifs.“*

---

1 Prag 1874. Vide auch, Feuilleton der Presse Nr. 327. vom 27. Nov. 1872. *„der deutsche Ursprung des Geigenbaues in Italien.“*

2 *Les instruments á archet.* Paris 1876. T. I. p. 55.

3 *Die Geschichte der Bogeninstrumente.* Braunschweig 1882. p. 182. 265 et passim.

4 *Researches into the early history of the Violin Family,* London 1883. p. 148.

5 *La Lutherie artistique,* Paris 1885. p. 25.

Giov. de Piccolellis[1] sagt: *Modificando poi le viole soprane ed impicciolendole, per ottenere voce piu acuta, si fece una specie di violino* . . . und an anderer Stelle: *„dopo la riduzione delle viole acute a violini."*

Endlich Heron-Allen[2] stellt eine genealogische Tafel der Bogeninstrumente zusammen und lässt die Violine direkt aus der Viole abstammen, welche er: *„the immediate forerunner and compagnon of the Violin"* nennt.

Es schwuren somit alle — in verba magistri! — und es herrscht, wie wir gesehen, über den Ursprung unserer Violine unter diesen hervorrangenderen, und vielen anderen hier nicht genannten Autoren, eine Einmüthigkeit und Übereinstimmung, die fast zu einem Dogma geworden ist, so dass ein gewisser civiler Muth dazu gehören muss, eine Anfechtung desselben zu wagen.

Wenn wir aber fragen, worauf denn dieses Theorem basirt, welche Quellen, Beweise, Gründe dafür ins Feld gezogen wurden, auf welche Thatsachen, kritisch-historische Deduktionen, oder philosophische Kombinationen dieser apodiktische Satz gegründet wird, — und wir zur Antwort bekommen: Quellen fanden wir keine, kritisch-historische Thatsachen auch keine, philosophische, oder philosophisch-historische Kombinationen waren uns ferne, — aber Violino ist ein diminutivum von viola, ergo muss die Violine aus der viola durch Verkleinerung derselben hervorgegangen sein; — dann müssen unwillkürlich bedenkliche Zweifel dagegen aufkommen, weil sie ja dann viel richtiger violetta heissen müsste; und da springt der wunde Punkt dieser These sofort in die Augen.

Wir haben schon im Anfange unserer vilionistischen Studien — mehr intuitionsmässig unsere Ansicht in dieser

---

[1] *Liutai antichi e moderni.* Firenze 1885. p. XIV.

[2] *Violin making as it was and is.* London 1889. p. 51. 68.

Frage, in einem Artikel über „die Schicksale der nach italienischen Geigenbaukunst“[1] auf Grund philosophisch-historischer Betrachtungeu dahin angedeutet, dass die Violine nicht im Wege der Transformation hervorgegangen sein kann, sondern — eine meerschaum geborene Göttin — auf dem Boden des goldenen Zeitalters der italienischen Kunst, erschaffen worden sein muss.

Diese von uns damals gemachte Andeutung soll nun durch die vorliegende Untersuchung des näheren begründet und in ihren Umrissen skizzirt, dagegen das bisherige Dogma von der Entstehung der Violine hoffentlich für immer beseitigt werden.

Was unsere Quellen anbelangt, worüber directe Überlieferungen, wie es Laborde schon beklagte, fehlen, — so sind als solche vor allem die Instrumente sebst anzuführen. „*Il est*“ sagt sehr schön Sibire, „*un livre elementaire, classique, ouvert á tous les yeux, et intelligible á tous les luthiers qui s' occuperont fortement á en déchiffrer les caracteres. Ce livre, se sont les beaux modéles des grands maîtres. Voilá la seule véritable encyclopédie où tout est renfermé. C' est sur ces tables, non d' airain, mais de bois, que sont gravés leurs loix et leurs oracles.*“

Wir gelangten nemmlich in den Besitz eines Instrumentes von bestrickend reizender Formvollendung, intakter Originalität, mit dem blattartigen goldgezierten Wirbelkasten, sonst ganz die Form einer Violine, — und doch keine Violine, fünf Seiten auf dem Griffbrett und zwei bourdone — und dem geschriebenen Zettel:

Gaspard Duiffopruggar
Bononiensis anno 1515.

vor welchem wir lange fragend standen, was es bedeuten solle, da uns dafür jedes Vorbild mangelte, und wir umsonst die Kataloge der grossen Museen durchblätterten.

---

[1] Vrgl. Zeitschrift für Instrumentenbau. Leipzig Bd. II. Nr. 7. S. 102. (1881).

Erst an der Hand des „Praetorius," entdeckten wir in demselben die von vielen genannte, von Niemandem jedoch, wie wir gleich sehen werden erkannte „italienische lira da braccio." —

Dieses verkannte Instrument, diese „lira" ist es, welche uns den ersten Impuls, die unmittelbare Anregung zur kritischen Untersuchueg über die Enstehung unserer Violine gab, — sie bildet den Mittelpunkt derselben, wesshalb wir auch ihren Namen an die Spitze dieser Abhandlung stellten.

Von geschriebenen Quellenwerken stand uns in erster Linie der unschätzbare schon genannte Praetorius und theilweise auch Zacconis: *Prattica di musica*[1] zur Seite. Die mittelbar sonst noch benützten Werke und Behelfe, werden betreffenden Orts angeführt. —

Und nun noch zwei Bemerkungen.

Bis heute schwankt noch bei uns die Terminologie unseres Instrumentes — man nennt es bald „Geige" bald „Violine." (Von der „Fiedel" nicht mehr zu reden).

Schon der alte Mozart[2] hat aber das Richtige getroffen wen er sagt: „Geige in der weitesten Bedeutung begreift in sich alle jene Instrumente welche mit Darmsaiten bezogen, und mit dem Bogen gestrichen werden. *Es ist aber ein* **Missbrauch,** *wenn man die Violine — eine Geige nennt.*"

Faktisch haben die von Agricola und Virdung — Geigen benannten Instrumente — mit unserer Violine nichts gemein, und wir werden daher im Nachfolgenden unter Geigen bloss die Violen verstanden haben wissen,

---

[1] Venetia 1592. (l. IV.). Silvestre Ganassi's *Regola Rubertina.* Venet. 1542 und Giov. Lanfrancos *„Scintille"* Brescia 1533. waren uns wegen ihrer excessiven Seltenheit, unzugänglich. Ebenso auch die nur von Marq. Pontecoulant in seiner *Organograqhie.* Paris 1861. zitirten Werke: Arbeau Thoinot — *„Orchesographie,"* Langres 1589. und Bermudo Ioan *„Libro de la declaration de instrumentos."* Granada 1555. —

[2] Violinschule von L. Mozart und I, Pirlinger. Wien 1799.



während wir die Führerin unserer Konzerte ausschliesslich „Violine“ nennen werden.

Die zweite Bemerkung betrifft die Frage ob denn die angebliche Mutter oder weigstens Vorgängerin unserer Violine — die Viole, in Bezug auf ihre eigene Enstehung, Verbreitung, und Geschichte, schon abgeschlossene Akten hinter sich habe so dass man dieselben als Basis und feste Grundlage zur Untersuchung über die Enstehung der Violine benützen könnte.

Nicht ohneweiters.

In Italien kommen die Violen erst in XVI. s. auf In Deutschland scheint die Geige (gîge) Agricolas und Virdungs das Nationalinstrument gewesen zu sein. Die italienischen Benemungen. „Viol da gamba, viol da brazz“ kommen hier erst im letzen Viertel des XVI. s. vor, aber darunter werden immer Geigen verstanden.

„Violen de gamba oder die gross Geigen genannt, viole de praz oder klaine geigen vier Stukh“ . . . heist es im Inventar von 1577. — oder noch bezeichnender: „eine alte copia *geigen da prazo*“ (1590.)[1]

Man sieht also dass in Deutschland Viola und Geige synonime Ausdrücke waren, dass somit dort Geige und viola dasselbe Instrument bedeutete, und dass nachdem sie schon im Nibelungenlied eine Rolle spielt, — die Viola = Geige, eine eigene, spezifisch deutsche Entwickelungsgeschichte hinter sich hat — und nicht mit den italienischen Violen konfundirt werden sollte.

In Frankreich dagegen kommt der Name viole neben „vielle“ als Bezeichnung für dasselbe Instrument schon im XIV. s. vor[2] und verdrängt den Namen „vielle“ schon Ende des XV. s. — Hier ist also die viole aus der vielle

---

[1] Vrgl. Jahrbuch der Kunst. hist. Sammlnngen. Bd. Vll. Urkunden. Wien. p. 267, 437. und Nr. 4597.

[2] Vrgl. Coussemaker in Didron's: *Amales archeologiques* T. Vll. 1847

vielleicht enstanden. Interessanter ist aber noch der Umstand, dass in Frankreich der Name „Violon“ wie dort jezt unsere Violine genannt wird, schon 1490 urkundlich vorkommt[1] — also zu einer Zeit wo es notorisch noch keine Violine gab.

Wir sehen also dass jedes Land in Bezug auf die Entwickelung seiner musikal. Instrumente seine eigenen Wege ging — gerade wie in den übrigen Kunstdisciplinen.

Wenn nun simpliciter behauptet wird, die Violine sei aus den Violen enstanden, (was man auf gut Deutsch sagen müsste, die Violine sei aus der Geige entstanden), so ist die Frage wol erlaubt — welche violen darunter gemeint sein, wenn auch nur desshalb weil z. B. in Italien es zweierlei Arten der Violen gab?

Dieses haben wir hervorgehoben, um darauf aufmerksam zu machen, dass auch auf diesem Gebiete erst Spezialstudien gemacht — Monographieen geschrieben werden müssen, bevor an eine Instrumentologie — an eine Geschichte der Instrumentenbaukunst auch nur gedacht werden kann.

In dieser Richtung sind erst kaum nennenswerthe Anfänge gemacht worden, denn wenn auch localgeschichtliche Arbeiten versucht wurden[2] so wurde das ganze Gebiet de Musik umfasst — und die Instrumente kamen dabei zu kurz. — Es müssten, die Viola, das Rebec, die Gigue, die Vielle, die Geige — die liren — jedes für sich und jedes auf sein nationales Territorium begrenzt — eine eigene Monographie haben. Nur durch diesen Mangel an monographischen Studien, allerdings auch aus einem anderen Grunde — lässt es sich z. B. erklären, dass trotzdem Zacconi, Mersenne und Praetorius unsere historisch so wichtige, so

---

[1] Jacquot: *La musique en Lorrain.* Paris 1886. p. 23.

[2] Jacquot. — l. cit. Fressel *die Musik des baiwarischen Landvolkes* in Baiern München 1888. — E. Eleuiy. Les instr. de musique sur les monument du Departement de l' Aisne. Laon 1882.

eigenartige und originelle lira ausdrücklich als eiue besondere Instrumentenart beschreiben und abbilden — dieselbe von unseren Schriftstellern total verkannt, und gar nicht beachtet wurde.

So führt sie der ernste Forscher A. Vidal[1] unter den Violen, als *viola — lyre* an, ohne ein Wort mehr darüber zu verlieren.

Sandys und Forster[2] sehr gewissenhafte Forscher kennen sie gar nicht; dann die dort erwähnte *„lyra — viol“* ist ein Lauteninstrument. —

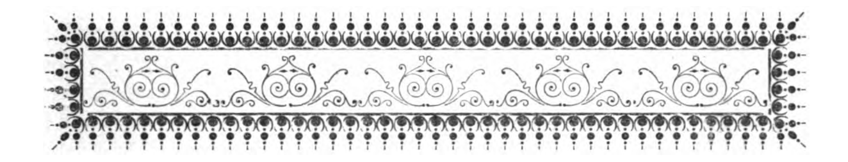
Rühlmann — der Spezialforscher führt sie in Einem mit der viola da braccio unter den *„letzten violenformen“* an.

Wenn daher die von uns zu widerlegende Theorie von der Entstehung unserer Violine, bloss von einer viola im Algemeinen spricht, so müssen wir annehmen, dass darunter jene Violen zu verstehen sind, welche im XVII. s. im allgemeinen Gebrauch und auf der höchsten Stufe der Entwickelung standen; — und wir werden daher dieselben als Basis und Grundlage unserer Untersuchung uns vor Augen halten müssen.
Im ersten Theil wollen wir den Beweis liefern, dass unsere Violine nicht ans den Violen enstanden ist; — und im zweiten und dritten versuchen, positive Behauptungen über ihre Entstehung aufzustellen.

---

[1] Loc. cit. p, 53.
[3] Will. Sandys and S. A. Forster: *„the history of the violin“*. London 1864. pag. 147. —





I.

Die Violine ist nicht aus der Viola entstanden.

„Sachez bien voir, Messieurs!“
M. Nuitter.

Wir sind heutigentags sehr arm an Streichinstrumenten, denn wir besitzen eigentlich nur eins — die Voiline, welche mit ihrer Deszendenz — das bekante Streichquartett bildet; — also eine Familie, und demgemäss nur einen Toncharakter.

Dem Komponisten des XVI u. XVII. s. standen jedoch drei verschiedene Familien von Streichinstrumenten zur Verfügung, streng gesondert in Bauart, Toncharakter, Behandlung und Benennung — und der Zuhörer jener Zeiten ergötzte sich an drei verschiedenen Toncharakteren und den verschiedensten Tonfarben; denn die Familien waren mitunter grösser, indem man oft für eine Stimme, namentlich den Sopran mehrere Instrumentarten hatte.

Die damals *„in löblichen und stetigen Gebrauch“* gestanden Streichinstrumente waren:

1. Violen de Gamba [1] = le viole [2]
2. Violen de braccio = i violini.
3. Die Lyren = le lire.

Jede von diesen Familien hatte ihren eigenen *„Accord“* oder *Stimmwerk vom untersten Bass bis zum kleinsten*

[1] Praetorius licit. p. 28, 51.
[2] Zacconi l. cit. l. IV. c. 40, 43.

Discant", was wir heute „Quartett" nennen; nur mit dem Unterschiede, dass wir wirklich bloss vier Instrumente einer Familie vereinigen, währed damals jede der vier Grundstimmen durch mehrere Instrument-Individuen vertreten war oder werden knnnte. So war der Tenor — oder Alt bei den Gamben vierfach vertreten, ebenso auch der Discant, indem es für diese Stimmen Instrumente mit 6, 5, 4. und 3. Saiten gab, und auch die Stimmung derselben variirte, so dass für die verschiedenartigsten Klangfarben vorgesorgt war.

Eine Ausnahme hievon machen jedoch die Liren, welche bloss durch zwei Stimmen — Alt oder Tenor und ein Bass-Instrument — vertreten sind.

Praetorius — diese Fundamentalquelle für die Geschichte der musikal. Instrumente — dessen systematisches, wissenschaftlich durchbildetes *Syntagma,* eine unversiegbare Fundgrube des köstlichsten Materials in sich birgt, — gibt nun über jede der obigen drei Gruppen nicht nur eine wertvolle tabellarische Zusammenstellung über den *Accord,* Stimmung, Besaitung und Benennung, aber auch kurze historisch wichtige Notizen, und endlich auch genaue Abrisse dieser Instrumente.

Auf dieser Grundlage bauen wir nun den Beweis über die Unrichtigkeit der bisherigen Theorie von der Entstehung der Violine auf.

Die Violine soll also aus der Viola, oder „den Violen" hervorgegangen sein; aber wir erfahren nicht nur aus dem Praetorio, dass es zwei Familien dieses Namens gab, aber auch Zacconi sagt ausdrücklich: „il nome *della Viola ambraccia due cose che ha bisogno di esser diviso e distinto, trovandosi la viola da braccio e la viola da Gamba.*"

Welche Viole können nun die Herrn Gegner gemeint haben?

Nachdem schon Praetorius sich darüber ausdrückt, dass diese beiden Arten von den Kunstpfeifern in den Städten also unterschieden werden, dass sie die Violn de gamba, mit dem Namen: Violen, die viole de braccio — Geigen oder polnische Geigen neunen," und seither faktisch die Benemung viole de braccio vollkommen ausser Gebrauch gekommen, die Gambenart — einfach Violen

genannt wurden, und auch heute bloss unter diesem Namen verstanden werden, so ist der zu bekämpfende Satz, dem Sprachgebrauch gemäss so zu formuliren: die Violine ist aus den Violen de gamba durch Verkleinerung derselben enstanden.

Dagegen führen wir folgende Beweismomente vor:

1.

Wenn die Violine aus der Viola (de gamba) enstanden ist, so müsste sie einige, oder wenigstens ein charakteristisches Merkmal ihres oder ihrer Protoplasten, oder zum mindesten eine äussere Familienähnlichkeit aufweisen können, wie es sonst in dem Wesen und in der Natur der Abstammung nur zu begründet wäre.

Untersuchen wir nun diese beiden Instrumentarten auf ihre Unterscheidungsmerkmale in Bau, Struktur und Einrichtung, so ergibt sich folgendes Resultat:

Die Violen	Die Violinen
1. Haben einen flachen Boden, u. flache oder gewölbte Decken.	1. Boden und Decke immer gewölbt.
2. Der obere (Hals) Theil verjüngt sich zu einem schmalen Streifen; der untere ist elliptisch bei den deutschen Violen, mehr abgerundet bei den italienischen	2. Nach oben und unten Kreisrund abgegrenzt.
3. Die beiden Decken fallen mit den Zargen in einer Ebene zusam.	3. Bilden ringsum vorstehende Ränder (*ribs.* engl. *les bords* franz.)
4. Die Tonlöcher haben durchgehends die Form von)C und ist überdies in der Decke gwöhnl. noch eine Rosette angebracht.	4. Haben ausschlieslich die *FF* Form nnd nie eine Rosette.
5. Der Wirbelkasten schliesst nie mit einer Schnecke ab (mit Ausnahme der V. bastarda).	5. Haben immer Schnecken *(scroll volute, voluta).*
6. Haben immer Bünde auf dem Griffbrett.	6. Haben nie Bünde *(frets, cases, tasti)* gehabt.
7. Haben immer mehr als vier —	7. Nie über vier Saiten.
8. Wurden in quarten und terzen gestimmt.	8. Immer in quinten.
9. Waren auf dem Boden inwendig mit Querbalken versehen — (Bassbalken? Stimmstock?)	9. Nie Querbalken auf dem Boden dafür einen Bassbalken *(bass or sound-bar, la barre)* und eine Stimme *(sound post, l' ame).*

10. Die Mittelbügel (Einschnitte in der Brust) sanft gebogen mehr nach auswärts pointirt.	10. Stark nach einwärts gebogen
11. Der Hals immer um $^1/_4$ länger als bei den Violinen.	11. Ist um so viel kürzer,
12. Die äusseren Umrisse der Violen bilden eine Ellipse oder ein Oval.	12. Auf einander stossende zwei Halbkreise, durchbrochen durch zwei kleinere Kreisasusschnitte.

Hiemit sind alle Bstandtheile beider Instrumentarten erschöpft, und wir sehen, dass bis auf die gemeinsame Idee eines Schalkörpers aus Holzblättern, beide in allen ihren Theilen eine durchaus verschiedene, individuelle Bautechnik aufweisen, wie sie sich nebeneinander durch fast volle drei Jahrhunderte erhalten hat.

Nicht ein charakteristisches Merkmal ist von einem auf das andere übertragen worden — und die beiderseitige Bautechnik ist zu einer so vollendeten und streng abgegrenzten Ausbildung gelangt, dass eine Vermischung der beiderseitigen Charaktere, eine Umwandlung und Umänderung an dieser Technik, wie sie hie und da versucht wurde, steril geblieben ist. (Viola bastarda).

Wenn nun die Violine aus der Viola enstanden wäre, so müsste naturgesetzmässig wenigstens ein charakteristisches Merkmal der Violen sich auf die Violinen vererbt haben, und zweitens müsste sich dieser Prozess, wie jeder andere Entwickelungsprozess nur langsam durch sukzessive Umgestaltung der ob ausgewiesenen 12 charakteristischen Merkmale, vollzogen haben können.

Wir haben nun aber gesehen, dass die Violine kein einziges Merkmal ihres angeblichen Vorfahrers aufweisen kann — dass es also den Natur-Gesetzen der Genetik widerspricht — sie von der Viole ableiten zu wollen.

2.

Aber auch der Natur-gesetzliche Werdeprozess widerspricht — dieser Annahme

Das Hervorgehen, — sich Entwickeln einer neuen species — im Natur- als auch im Kunst-Reiche – aus einer anderen, bringt es mit sich, dass das hervorgebrachte Neue (novum), die Stelle des Alten nach und nach einnimmt, dasselbe schliesslich ganz verdrängt, und ebenso wieder selbst untergeht, wenn es einem neuen Dasien das Leben geschenkt hat.

Neue Formen, neue Ideen, enstehen fort und fort auf den Trümmern der alten — und wir sehen dieses Naturgesetz sich auch auf dem Gebiete der Geschichte der musikalischen Instrumente geltend machen.

Wir brauchen auch nicht weit zurückzugehn. Die noch im XIV. s. von aller Welt genannten und gebrauchten roten, rebecs, giguen viellen, vorschwinden im XV. s. so aus dem Gebrauch und Volksmunde, dass es heute schwer hält — deren Wesen, Formen und richtige Unterscheidungsmerkmale festzustellen.

Ja, Instrumente welche im XVI. s. Virdung[1] als solche beschreibt, „*die bei uns in unserem Gebrauch sind*" — und Agricola[2] welcher von *Instrumenten mancherley newe art*" spricht, und sie abbildet, — sind schon dem Praetorius, also kaum 100 Jahre später, ganz unverständlich. „*Und kann noch dazu der abgerissenen Instrumenten Gebrauch und Eigenschaft nicht sonderlich daraus vernommen werden*" spricht er von diesen Instrumenten.[3]

Wenn nun unsere Violine im XVI. s. aus der Viola hervorgegangen sein sollte, wie wäre es dann möglich, dass beide nebeneinander noch fast volle drei Jahrhunderte[4] als ebenbürtige und gleichberechtigte Faktoren im stetten Gebrauch gestanden sein können? —

---

[1] Seb. Virdung. *Musica getutscht und ausgezogen.* (Basel 1511) p. D. III.

[2] *Musica instrumentalis deutsch* . . . Wittenberg 1529.

[3] Praetorius l. cit. p. VI. u. 90.

[4] Die letzte Gambe (Schmidtbaucr) verschwindet aus dem Orschester der Wiener Hof-Capella im J. 1740. Gamben bauten jedoch noch die Wiener Stadelmanns bis 1780.

Nein! es würde diess dem eisernen Naturgesetz zuwiderlaufen, und sich auch mit den analegen rein commerziellen Erscheinungen nicht vertragen; denn es geht nur unter, was die eigenen Lebensbedingungen in sich verloren hat.

Dagegen wende man uns nicht ein, dass die Gamben doch faktisch abgestorben seien, und dass ein Zeitraum auch von 300 Jahren für diesen Werdeprozess, kein nemenswerther sei.

Die Gamben starben unserer Anffassung nach, nicht eines natürlichen Todes, nicht an Altersschwäche und inneren Gebrechen — sie waren vielmehr noch kurz vor ihrem Verschwinden so lebensfähig, dass sie in der V. d' amore, der Bastarda und der I. Seb. Bach'schen Pomposa Familien-zuwachs erhielten — sie haben also nicht kraft des Naturgesetzes dem Violinengeschlecht den Platz eingeräumt, sondern sind das Opfer des Zeitgeistes — der Mode geworden!

Heute fühlen wir die Lücke die unausgefüllt geblieben ist, wir sehnen uns nach einer „lieblichen, sanften“ Tonfarbe, nach ruhigeren Accenten, wie sie den Violen eigenthümlich sind. Berlioz hat für sie in seiner Instrumentationslehre, ein gewichtiges Wort eingelegt; Meyerbeer in der Romanze seiner Hugenotten, den „*seraphisch — träumerischen*“ Ton der v. d' amour, uns vor die Seele geführt, und die eigentliche „gambe“ scheint unter der Hand des H. Paul de Witt ihre Auferstehung zu feiern.

Also eine neue Geschmacksrichtung — kann und wird sie wieder ins Leben zurückrufen — die alten Violen, weil sie ja lebensfähing sind; — aber keine Mode der Welt, und kein Zeitgeist wird es im Stande sein den wirklich abgestorbenen Rebecs, giguen, roten und viellen, einen Lebensgeist einzuhauehen, sie wieder auferstehen zu

machen! Sie haben ihre Schuldigkeit gethan — sie sind gegangen!

Die bisherige Theorie hält also auch unter dem Gesichtspunkte der Naturphilosophie nicht die Probe aus. —

3.

Gehen wir nun zum grammatikalischen Beweismoment über, welches allein zur Begründung der Abstammung unserer Violine aus der Viola, angeführt wurde, und darin besteht, dass violino ein diminutivum von viola sei, folglich eine verkleinerte viola sein müsse.

Wir wissen schon, dass es zwei Arten von Violen gab: Viola da gamba und Viola da brazzo, und haben bewiesen dass unter dem angeblichen Vorgänger unserer Violine nur die viola da gamben — Art verstanden werden kann und dass nur diese von den Verfechtern jener Therie verstanden werden musste und verstanden wurde.

Wir haben auch schon erwähnt, dass alle diese Arten ein kompletes „Stimmwerk" bis zum kleinsten Discant-Instrument basassen, und somit auch Benennungen dafür vorhanden waren.

Es ist nun nichts natürlicher, als nachzusehen wie dann die Italiener ihre kleinste viol da gamba benannt haben, um zu konstatiren, ob sie dafür den Namen Violino anwendeten.

Im Register des Praetorius ist nun ausdrücklich zu lesen, dass das Discant-Instrument der Gamben, also die verkleinerte Viole — *violetta* — *violetta piccola* genannt wurde.

Aus Zacconi erfahren wir dasselbe; *le viole da gamba cominciando della violetta piccola* — —

Wenn das der Fall ist — so ist schon hiemit der Beweis erbracht, dass die Violine nicht aus der Viola enstanden ist, weil die zum Discant-Instrument verkleinerte Viole — *violetta* geheissen hat.

Wir haben auch schon erwähnt. dass manche Stimmen durch mehrere Instrumente vertreten waren, und aus dem Praetorius ersehen wir, dass gerade der Discant der Violen mehrfach vertreten ist, nemlich durch kleine, kleinere und kleinste Instrumente; -- es könnte also vielleicht behauptet werden, dass die Violine durch Verkleinerung der violletta aus derselben hervorgegangen sei also doch aus den Violen.

Aber auch das ist nicht der Fall.

Wir werden gleich unten sehen wie streng logisch und konsequent die Italiener in der Namengebung vorgegangen sind, und dasselbe tritt auch hier klar zu Tage.

Vorerst müssen wir aber erfahren, was für ein Unterschied zwischen den Violen da gamba — schlechtweg Violen genannt, und den Violen da bràccio — bestanden hat, nachdem uns schon die charakteristischen Unterscheidungsmerkmale der Violen und Violinen bekannt sind.

Hier ist nun wieder unser Praetorius die einzige Quelle, welche darüber in Wort und Bild directe und unmittelbare Auskunft gibt. —

Aus ihm erfahren wir an der Hand seiner Tafeln mit den „abgerissenen“ Instrumenten, dass die Violen de braccio — schlechtweg Geigen genannt, in ihrer Bautechnik, kurz in allen ob angeführten 12 Unterscheidungsmerkmalen vollkommen mit unserem Violinengeschlecht übereinstimmen, mit demselben identisch sind, und daher von den Gamben grundvershiedene Instrumente waren.

Die Violen de braccio sind mit einem Worte — unsere Violinen.

Nun stammt das Wort „Violino allerdings von viola ab, ist es aber ein diminutivum von viola? und wie bildet der Italiener seine diminutiva?

Uns steht wol keine Grammatik zur Hand wir glauben aber nicht fehl zu gehen, wenn wir behaupten, dass Violino ein aus dem Worte viola abgeleitetes, aber keineswegs ein dimiminuirtes, verkleinertes Wort ist.

Der Italiener bildet seine diminutiva durch Anhängen der sufixe — ella, etta, und in weitere Folge ellina ettina. Z. B. barca, barchetta, barchettina; libro, libretto, librettino, manto, mantello, mantellino; piazza, piazzetta; Maria, Marietta; also auch **viola,** violetta; eine weitere Verzärtelung müsste also violettina, heissen.

Violetta bedeutet somit „die kleine Viole", und viollettina würde eine noch kleinere Spezies heissen.

Das suffix *ino* unmittelbar an die Wurzel eines Wortes angehängt, kann vielleicht ausnahmsweise auch ein diminutivum bilden, in der Regel verkleinert es aber das Wort nicht, sondern es entsteht dadurch ein neues Wort mit einer besonderen Bedeutung — ein neuer Begriff in welchem bloss die Zugehörigkeit, Gleichartigkeit mit dem Begriffe des Stammwortes zum Ausdruck gebracht wird.

Z. B. capra Ziege, capretta die junge, kleine Ziege, aber: caprino bedeutet schon: ziegenartig, nach Art der Ziege. Lupo — Wolf — lupino heisst nicht kleiner Wolf, sondern: wolfsartig. Mare — marino: vom Meer kommend, zum Meer gehörig. (Seewind).

Folglich bedeutet violino nicht wie Fetis behauptet: „la petite viole", wie es bis heute auch die Italiener selbst, angehen liessen, sondern violino bedeutet: violenartig — nach Art der Violen. —

Es will aber auch die Anhängung des suffixes ino nicht die directe Abstammung der, in dem neuen Worte begriffenen neuen Sache, von dem Stammworte bedeuten, wie wir ein eklatantes Beispiel in den Worten:

mandola, mandolina haben. Die uns bekannte Mandoline ist von dem Worte mandola, die Mandel abgeleitet, und es wird doch Niemandem einfallen zu behaupten, dass die Mandoline aus der Mandel enstanden sei. Es will nur eben durch diese Derivation gesagt sein, dass sie nach Art der Mandel geformt sei.

Die ersten Schöpfer der Violine und Kenner der Violen — haben nun in dieser Benennung dieses Instrumentes ganz im Geiste ihrer Sprache, und mit wunderbarer Praezision mit echt alt-römischer Schärfe und lapidarischer Kürze — die geschichtliche Entstehung der Violine festgebannt, denn in und mit dieser Benennung: Violino, ist gesagt: „die Violine ist nicht im Wege der Verkleinerung und Umgestaltung aus der Viola enstanden — aber sie ist nach Art der Violen erschaffen oder erfunden worden."

Man sieht also welche erheblichen Dienste auch die grammatischkalischen Sprach-Regeln, der Vorschung auf dem Gebiete der Instrumentologie leisten können.

Der Begründer der hiemit angefochtenen Theorie, und seine Nachfolger haben ihren einzigen Beweismoment auf denGesetzen der Grammatik aufbauen wollen, — aber diese — lassen sie im Stiche.

4.

Um diese Frage von allen möglichen Gesichtspunkten zu beleuchten. und den auf ein wissenschaftliches Gebiet eingeschlichenen Irrthum ein für alle mal zu beseitigen, wollen wir uns nur noch mit der Terminologie der beiden Violenarten, — also einem halb etymologischen Moment — befassen, und hoffen auf diesem Gebiete die bei weitem interessantesten Ergebnisse zu gewinnen, welche die genetische Herausbildung und Fortpflanzung dieser beiden Familien in unanfechtbarer Weise zu Tage fördern werden.

Woher kommt also die Benennung: viola da gamba und viola da braccio?

„*Viole da gamba und Viole de braccio*" — sagt Praetorius, — *haben den Namen daher, dass die ersten zwischen den beiden Beinen gehalten werden: denn gamba ist eist ein italienisch Wort, und heisst ein Bein, le gambe, die Beine. Und dieweil diese viel grössere* **corpora,** *und wegen des Kragens Länge, die Saiten auch ein längern Zug haben, so geben sie weit ein lieblichern Resonnanz, als die anderen* **de braccio** ***welche auf dem Arm gehalten werden."***

Diese Terminologie entspricht also wie wir sehen, der Natur der Sache, sie basirt auf der praktischen Verwendung beider Instrumente; und nun ziehn wir daraus die logischen Consequenzen, so gewinnen wir folgende grundlegende Wahrheiten:

a) Das **erste** Individuum einer Gambenviole war ein grosses, also Bass- (begleit) Instrument; die **erste** brazza hingegen, ein kleines, also ein Cant-Instrument.

Diese Thatsache bedarf, glauben wir keiner weiteren Erörterung.

b) Diese beiden primären Instrumente waren von Haus aus in ihrer Bauart — äusseren Erscheinung, folglich auch im Toncharakter, von einander wesentlich verschieden.

Und warum das?

Der Beweis dieser These ergibt sich von selbst aus folgendem Raisonnement:

Wenn die erste Gambenviole und die erste brazza in ihrer Bauart und Bautechnik vollkommen gleich, und nur in ihrer Grösse entsprechend verschieden gewesen wären, so wären ja hiemit auch sofort zwei Mitglieder **einer** Familie gegeben, und es müsste die natürliche Folge davon sein, dass

man die zum „Accord“ noch fehlenden zwei Mittelstimmen nach dem vorliegenden fertigen Modell nur einzuschalten gebraucht hätte, um eine Familie zu gewinnen, in welcher sowol gamben als auch brazzen — in der praktischen Bedeutung dieser Worte — vertreten wären.

Diess wäre auch mit unverbittlicher logischer Nothwendigkeit eingetreten, denn Gleichartiges kann nicht Ungleichartiges erzeugen.

Wenn es jedoch faktisch nicht der Fall ist, wenn diese beiden Violen, wie wir sehen werden, den Ausgangspunkt für zwei grundverschiedene Familien bilden — wenn sich aus denselben mit geschichtlicher Nothwendigkeit zwei sich schroff gegenüberstehende und seit jeher in offener Fehde und hartem Kampfe[1] gestandene Rivalen enwickelten — dann müssen die beiden ersten Individuen grundverschiedene Instrumente gewesen sein, und dann — ist wieder die Violine (brazza) nicht aus der Viole (gamba) entstanden!

c) Die beiden primären Violen sind nicht gleichzeitig aufgekommen, aber die Gambe ging zeitlich der brazza voraus. —

Dieses Faktum lässt sich wol auch aus anderen geschichtlichen Umständen beweisen — ist auch sonst von Niemandem noch das Gegentheil behauptet worden — es handelt sich aber hier darum, den Beweis aus der Nomenklatur herzustellen.

Dass also die gambenviole der brazza — viole (violino) zeitlich vorausgegangen sein muss, resultirt aus der Benennung: Violino: nach violenart: es muss früher das Muster die Vorlage — die Gattung gewesen sein, bevor die Nachbildung — Art entstehen konnte.

d) Das Quartett der Violen bildete sich von unten nach oben hinauf; — jenes der brazzen

[1] Vergl. Hubert le Blanc Dr. *Defense de la Basse de viole contre les entréprises du violon et les pretentions du violoncel.* Amsterdam 1740.

(violinen) in diametral entgegengesetzter Richtung — von oben nach unten herab.

Diese These einmal formulirt — so fremd sie auf den ersten Blick scheinen mag, und doch so natürlich bei näherer Betrachtung — kann zum Ausgangspunkte der Entwickelung einer ganzen Kette von Problemen führen. Vertieft man sich in dieselbe, so liesse sich philosophirend und logisirend, eine möchten wir sagen, psychologische Begründung des verschiedenen Toncharakters beider Instrumentarten ableiten, — die Reihenfolge der Entstehung der einzelnen Individuen bestimmen,[1] — vielleicht auch die geschichtliche Nothwendigkeit des früheren Unterganges einer dieser Arten nachweisen — mit Zuhilfenahme anderer Disciplinen ein philosophisches System einer Instumentologie aufbauen — kurz, ein Thema für ein neues Werk, ist in dieser These gegeben!

Unsere Abhandlung ursprünglich lediglich als eine Abwehr der bisherigen Theorie von der Entstehung der Violine und als Aufsatz für ein Fachblatt gedacht — überschritt under der Feder die Rahmen eines solchen — und als inzwischen die projectirte Musik Ausstelung in Wien zur Thatsache wurde — fassten wir den Entschluss, in aller Eile, zur Anregung, und Belebung der Forschung auf dem Gebiete der Violin-Geschichte, einige neue Bausteine zusammenzutragen, neue Ideen anzuregen, Merkzeichen

[1] Mit dieser Frage beschäftigte sich bisher nur, allerdings in geistvollster Weise, in seinen „vier Briefen" *(Pall Mall Gazette* — Aug. 1872.) — erschienen in besonderem Abdruck unter d. T. „*A lost Art Revived . . .*" Gloucester 1873. — H. C. Reade — dessen Scharfblick — aesthetisch-philosophischer Standpnnkt und Feinfühligkeit es bedauern lassen, dass er diesem Gegenstande seine Feder nicht mehr geschenkt hat. Das Büchel ist heute von ebenso grosser Seltenheit — wie grossem Werth. Auf anderen Wegen gelangte er nun zum Resultat: „*first the large tenor pleyed between the knees; then the violin played under the chin; then (if not the first of than all) the small doublebass, then (years after the violin) the violoncello, then the full-sized double-bass; then longo intervallo, the small tenor played under the chin.*"

und Wegweiser auf dem zu betretenden Wege vorzumerken — keineswegs aber einen literarhistorischen Bau aufzuführen, wozu uns weder Zeit, noch Kraft noch die entsprechenden Mittel zu Gebote stehen.

Wir lassen daher alle diese, und andere sich unter die Feder drängenden Gedanken und Erwägungen bei Seite, und wollen bloss die für unsere Aufgabe nothwendigsten Schlussfolgerungen mit möglichster Kürze ziehen; uns dessen wol bewusst, dass auch diese eng umgrenzte Arbeit wol weniger episodisch = flüchtig und in sich geschlossener hätte ausfallen sollen.

Nemo ultra posse . . .

Wenn nun erwiesener massen die erste Gambe ein grosses, also Bass- Instrument war — und wir dann eine ganze Gambenfamilie sehen — so ist es natürlich, dass sie nur im Wege der Verkleinerung sich herausgebildet haben kann — ebenso auch dass die kleine im Arm gehaltene brazza ihre Familie durch sukzessive Vergrösserung ihrer selbst gegründet hat — wie steht es aber dann mit der Logik der Benennung dieser Familienglieder?

Wenn man nemmlich bedenkt, dass wenigstens die zwei obersten Gamben-Instrumente (violeta v. piccola) absolut nicht „zwischen den Beinen," und die untersten zwei „brazzen" absolut nicht im Arm gehalten werden konnten; — so muss man sich fragen, wie es kommt, dass wenn in jeder dieser beiden Arten Individuen vorkommen die im Arm und zwischen den Beinen gehalten werden, doch eine Art konsequent G a m b e n — die andere konsequent „b r a z z e n" benannt geblieben ist?

Und hier muss man wieder die hohe Intelligenz, die strenge Logik, die Aristotelische Schärfe des Denkens der ersten Taufpaten unserer Violine bewundern!

Solange zwei, streng von einander geschiedene Individuen bestanden, wurden sie in ihrer verschiedenen Individualität nicht nur erfasst, aber auch dementsprechend benannt; wie sich dann diese Individuen aus sich selbst zu entwickeln begannen, und eigene Familien gründeten, wurde denselben vernünftiger Weise und streng logischer massen, der Familienname nicht benommen und durch den Gebrauchsnamen ersetzt — aber, trotzdem er nicht mehr immer passend war, doch beibehalten.

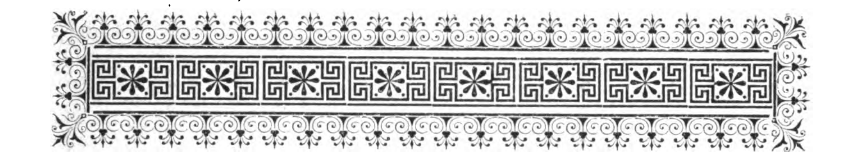
Die kleinste im Arm gehaltene violetta bekannte und erkannte sich als zur Gambenfamilie gehörig, und der grösste Contrabass trägt stolz den Familiennamen „de brazza!"

In dieser Nomenclatur — gamben und brazzen ist also nicht mehr ein Gebrauchsmoment zu suchen — sondern es findet in derselben ihren consequenten und folgerichtigen Ausdruck die geschichtliche Entwickelung dieser beiden Familien; von unten nach oben: Viola — violetta; — und von oben nach unten: violino — violone!

Diese geschichtliche Entwickelung wurde also in dieser consequenten Benennung, wie ein Fossil im Gestein festgehalten und auf uns überliefert, — und diese ist es endlich, welche auch ihr *veto* dagegen erhebt, dass die Violine durch eine Verkleinerung aus der Viola entstanden sein soll!

Hiemit glauben wir vom Standpunkte der Grammatik, der Technik, der Logik, der Natur-Gesetze und der Historiosophie den Beweis geliefert zu haben, dass die bisher allgemein anerkannte Theorie von der Enstehung unserer Violine, eine irrige ist, und jedweder Begründung entbehrt

Quod erat demonstrandum.



II.

Woher stammt die Violine ab?

„Quaerite et reperietis . . .“
Luc. XI. 9.

Wir haben bereits die charakteristischen Unterscheidungsmerkmale zwischen den g a m b e n und b r a z z e n, also Violen und Violinen, kennen gelernt, und erfahren, dass diese beiden Instrumentarten, in sich abgeschlossene. grundverschiedene, zu einander im Verhältnisse der Coordinirung stehende, gleichberechtigte Familien bildeten, von dennen erstere vor nicht zu langer Zeit der Vergessenheit anheimgefallen sind, letztere jedoch mit der Violine an der Spitze, als unser jetziges Streichquarttet die Alleinherrschaft behalten haben.

Wir sahen aber auch, dass im XVI. s. noch eine dritte Familie — d i e l i r e n, im Gebrauche stand, jedoch bloss eine kurze Lebensdauer hatte.

Was für ein Bewandtniss hat es nun mit diesem Instrument, und in welchem Verhältniss stand es zu den uns schon bekannten zwei Familien?

Der Name l y r a oder l i r a, welcher seit dem grauen Alterthum bis in unsere Tage hinein, als Bezeichnung eines musikal. Instruments fortlebt, änderte wiederholt seine Bedeutung — und verdient eine eigene Monograhie.

Im Alterthum[1] als lira Apollinis, lira Mercurii, trichordis, tetrachorda etc. bekannt, diente sie zur Bezeichnung eines Harfen-Instruments. Mit dem Untergange des Römischen Reiches verschwindet dieser Name gänzlich und taucht erst wieder im IX. s. als Bezeichnung eines Streichinstrumentes in dem vereinzelten Falle des st. Blasianischen Codex[2] auf; wurde dann auf die Radleyer (lira mendicorum) übertragen, wie sie heute nur noch in Polen genannt wird (lira) — und erst im XV. tritt dieser Name wieder als Bezeichnung einer speziellen Art eines Streichinstrumentes auf, um mit Ende des XVI. s. ganz der Vergessenheit anheimzufallen.

Unsere lira da braccio haben wir dem Leser schon theilweise vorgeführt; wen wir sie nun auf die ob hervorgehobenen zwölf Unterscheidungsmerkmale der Violen prüfen, so ergibt es sich, dass sie nur zwei Charakteristica der Gamben aufweist, in allen anderen zehn Punkten jedoch vollkommen mit den Violen de braccio — also unserem Violingeschlecht übereinstimmt.[3]

Diese zwei Reminiscenzen an die Gambe sind aber auch bloss untergeordneter Natur — sie berühren nicht das corpus des Instrumentes, sondern lediglich die Accessorien, und zwar: die lira hat ein Wirbelblatt statt der Schnecke — nnd zweitens, hat sie fünf Saiten auf dem Griffbrette, und überdiess den Violen ganz fremde zwei bourdonsaiten.

---

[1] Vide Franc. Blanchini: *de tribus generibus Instrumentorum.* Romae 1742. c. II auch Welcker von Gontershausen „*Magazin mus. Tond.*“ Francf. 1855. p, 47. 63.

[2] Siehe: Gerbert: *de Cantu et musica sacra.* 1774. T. II. p. 137. et seq.

[3] Die Jahresringe der Decke sind vollkommen gradlinig nicht zu klarjährig und nicht zu breit und ist sie ebenso wie auch der Boden aus einem Stück, — der letztere aus eng geflammtem Ahorn. Boden und Decke gleich gewölbt — die Wölbungs Verhältnisse gleich denjenigen des Stradivarius — nur erreicht die Wölbungslinie der Länge nach, ihren höchsten Pnnkt erst hinter dem Steg, von wo sie zum Knopf rapid abfällt. Der Boden hat auch noch keinen Blattvorsprung (button).

In allen anderen Punkten, stellt sie das vollendete Bild unserer Violine dar.

Auch was die Grössenverhältnisse anbelangt, steht sie viel näher unserer Violine als der Alto-viola (Bratsche).

Die grösste Deckenlänge einer Violine beträgt 364. mm. deren grösste Breite 212. mm.

Unsere lira ist nun 387. mm. lang und 235. mm. breit, während die Länge des corpus einer Viola von Stradivarius [1] 480 mm. und die grösste Breite 273. mm. beträgt, was eine Differenz von 10 cm. ergibt, während sie im Vergleich mit der Violine bloss etwas über 2. cm. ausmacht.

Wenn sich nun die Sache so verhält, wenn die Lira, der Violine vollkommen gleich im ihrem äusseren Bau, und fast auch in den Grössenverhältnissen ist, wenn wir anderseits wissen, dass die lira schon zu einer Zeit existirte, wo von einer Violine noch keine Rede war, und dass gar kein anderes Vorbild für dieselbe vorhanden ist — dann ist es nur ein zu natürlicher Ausfluss dieser Vorsaussetzungen, wenn wir gleich die Behauptung aufstellen, dass unsere Violine direct aus der **italienischen lira da braccio** hervorgegangen, oder vielmehr dass diese lira, eine vierseitige Violine geworden ist. —

Diese Behauptung wollen wir auch nicht leichthin aufgestellt haben — denn wir haben zur Begründung derselben, ausser der obigen Thatsache der vollkommenen Übereinstimmung,

1.

der Bautechnik und äusseren Erscheinung beider Instrumente — allerdings einem sehr wichtigen Faktor — noch andere Beweismomente zur Hand, und zwar:

---

[1] V. de Piccolellis l. cit. p. 143. Unsere jetzigen Violas sind viel kleiner. Conf. auch H. Ritter: die Geschichte der Viola alta, Leipz. 1877. obgleich er weder die Maasse der gewöhnlichen, noch diejenigen seiner neuen Instrumente angibt.

2.

Wir wissen schon dass jede, auch noch so unbedeutende Instrumentgattung, wie es Racketten, Schrey — und Sackpfeifen gewiss waren, ihren „Accord" ihr Quartett hatte, also eine wenigstens vier — aber auch sechs und noch mehr-gliedrige Familie bildete.

Muss es da nicht auffallen, dass gerade die „Liren" — das formvollendetste Instrument seiner Zeit, nur durch zwei Stimmen — zwei Familienglieder vertreten waren? also unkomplet verblieben sind?

Diese sonderbare Ausnahme bei einem Instrumente von dieser Bedeutung, von dieser Formvollendung, wie soll — wie kann sie anders erklärt werden, als nur dadurch, dass es demselben an Zeit mangelte eine komplete Familie zu gründen, — weil es zu frühzeitig, ein anderes Instrument geworden ist, weil es als lira seine Rolle ausgespielt hat, bevor es sich noch selbständig entwickeln konnte.

3.

Damit im Zusammenhange steht auch die Thatsache, dass diese Liren, abgesehen von der kurzen Lebensdauer derselben in ihrem Heimatslande, — ein beshchränktes territoriales Geltungsgebiet aufweisen. *„On l' use rarement — en France"* — sagt Mersenne.

In der activen Musik finden wir sie sehr selten, und vielleicht zum letzten Male bei einer Festlichkeit am Hofe von Florenz 1566[1] betheiligt; – also zu einer Zeit, wo unsere Violine erst vielleicht auftauchte.[2] Also das Lebensende der Lira fällt mit dem Aufkommen der Violine zusammen.

---

[1] Kiesewetter Schicksale des weltl. Gesanges. S. 32.

[2] Wiewol der Name „Violino" schon 1533. zum ersten Male vorkommt, so muss darunter nicht immer unsere heutige Violine verstanden werden. S. Wasielewski „Die Wioline im 18. Ihdt". S. 18.

4.

Der Grundton der Stimmung der Lira lag in der Quinte: *g, d, d, a,* — unsere Violine ist ganz in quinten gestimmt; setzt aber in demselben Ton an: *g, d, a, e.* —

5.

Endlieh sind wir noch in der Lage für unsere Behauptung eine directe Überlieferung vorzubringen. Vinzenzo Galilei,[1] der Vater des grossen Astrononien, welcher die Erfindung der Viola da braccio (Violine) den Neapolitanern zuschreibt, sagt nemmlich dass dieselbe „nicht lange zuvor" — also noch um 1550 — „lira" geheissen hat.

Wenn wir nun auch unsere Behauptung von der Herkunft der Violine durch fünf verschiedene Beweismomente zu erhärten und zu erweisen trachteten, wenn die bautechnischen, musikalisch-technischen, historischen Gründe und eine directe Überlieferung, uns die italienische lira da braccio als die einzige Vorgängerin und Mutter unserer Violine annehmen lassen, so wollen wir dieses Resultat unserer Studie doch noch nicht zu einem kategorischen Imperativ erheben, einestheils weil wir bloss eine Studie zur Geschichte, und nicht eine Geschichte der Violine selbst, schreiben, — andererseits wiederum, weil eine Feststellung von geschichtlichen Thatsachen, eines breiteren und tieferen Quellen-Materials bedarf, als es uns zur Verfügung stand.

Die Elemente und die Grundidee der hier versuchten Beweisführung sind jedoch derart beschaffen, dass wir daran nicht zweifeln, es werde eine genauere Forschung, diese von uns aufgestellte, bisher von Niemandem auch nur geahnte Theorie über die Abstammung unserer Violine, — zur historischen Wahrheit erheben.

---

[1]) *„Dialogo della Musica.* Fiorenza 1581. cit. nach Sandys p. 97. da uns das Werk unzugänglich war.

Hiemit wäre ein Theil der Frage nach dem Ursprung unserer Violine besprochen, die Mutterschaft — mater semper certa — vorläufig nachgewiesen; wir haben aber angedeutet. dass unsere Violine nicht im Wege der Transformation und gewöhnlichen Entwickelung entstanden oder herausgebildet — sondern erschaffen wurde; dass wir ihre Konception daher dem Kopfe eines Gewaltigen — eines neuen Jupiter — verdanken müssen — dass sie somit einen geistigen Vater haben müsse dessen Stempel der Genialität sich in ihrer Erscheinung widerspiegelt.

Und diese Frage nach der Vaterschaft unserer Violine, soll uns im folgenden Theile beschäftigen.



III.

Wer hat die Violine erschaffen?

Und da knüpfen wir wieder an die Worte unseres Praetorius[1] der da die musikalischen Instrumente also beschreibt, *„dass es sein kunstreiche Werke* **vornehmer und tiefsinniger** *Künstler, welche dieselbe aus fleissigem Nachdenken ... erfunden, ...* **aus der Kunst erformiret,** *... und zu der Menschen rechtmässigen und geziemenden Wollust und Ergötzungen gebraucht werden.“*

Fürwahr könnte in kürzeren und markanteren Worten eine schönere und zutreffendere Charakteristik des Künstlers und seines Werkes nicht gegeben werden!

Vornehm ist die Form, tiefsinnig der einfache Bau und kunstreich die Einrichtung unserer Königin — Violine, und es kann auch nicht anders sein, als dass auch der oder die ersten Schöpfer dieses Kunstwerkes — vornehme und tiefsinnige Geister gewesen sein müssen.

Das ist also das Terrain auf welches wir uns, auf unserer Suche nach dem Vater der Violine begeben müssen — unter die für alle Zeiten gewaltigsten Kunst- Heroen, auf den prächtigen kunstdurchtränkten italienischen Boden, in das kunstblühende, kunstathmende und kunstfrohe — goldene sechszehnte Jahrhundert müssen wir unsere Schritte lenken — denn nur dort kann, — nur dort muss die Wiege

[1] Loc. cit. p. 1.

unseres Instruments gestanden sein, — und keine Geringeren, als ein Cellini, da Vinci, und — Raffael — der Vornehmsten welche — umstanden dieselbe, um diese zarten und schwungvollen Linien „aus der Kunst zu efformiren."

Und waren es auch später noch, nicht der Vornehmsten welche — die Amati, Stradivari, Guarneri, — deren Werktisch der altadelige Wappen [1] schmückte? deren Werke von dem Adel und der Tiefe ihres Geistes von der Vornehmheit der Auffassung und tiefsinnigen Ausübung ihrer Kunst eine so beredte Sprache reden?

Dass also ein Cellini — Vater des berühmten Benvenuto — Giovanni († 1528) selbst ein Architect, sich mit Instrumentenbau beschäftigte, erfahren wir bloss aus der Autobiographie seines Sohnes. [2]

Die musikalische schriftstellernde Welt wurde auf dieses Faktum von einem Anonymus 1808. [3] aufmerksam gemacht — aber erst in neuester Zeit, hat es I. M. Fleming [4] hervorgehoben, ohne jedoch die betreffende Stelle im Wortlaut anzuführen und sie zu kommentiren.

Benvenuto sagt nun:

„*Mio padre faceva in quei tempi* (della mia età di cinque anni spricht er zuvor, es ist somit die Zeit um 1505 gemeint) organi con canne di legno maravigliosi, gravicembali i migliori e i piú belli che allora si vedessero, viole, liuti ed arpi bellissime ed eccelentissime." —

Aus diesem Text ergibt sich somit, dass Cellinis Vater (ein Florentiner, wo er an der Pest starb) sich nicht der Instrumentbaukunst widmete, und sie nicht so

---

[1] Abgebildet bei A. Vidal l. cit. pl. XX, XXI, XXII.

[2] Benv. Cellini. Vita . . . ed. Carpani. Milano 1806. T. I. p. 10.

[3] S. Leipz. allg. Mus. Ztng. X. Jahrg. 1808. Nr. 50. „Über die Violin," sign. „P.".

[4] Old Violins. London 1890. p. 14. und 96.

zu sagen professionsmässig ausübte, wie es Fleming annimmt wenn er sagt: „an architect, but later ni life devoted himself to the manufacture of musical instruments . . .“

Sein Sohn beschränkt ausdrücklich diese seine Thätigkeit auf eine bestimmte Zeit, um 1505, in welcher sein Vater schon über 50 Jahre alt war — in quei tempi — und hätte gewiss diese Beschränkung fallen gelassen, wenn er bis an sein Lebensende sich damit befasst hätte.

Gegen diese Annahme Flemmings sprechen noch zwei Gründe: erstens, die Ausdehnung dieser Thätigkeit auf so verschiedenartige Instrumentarten, wie sie nie von einem Fachmanne dauernd cumulirt wurde, und nie von Erfolg sein könnte; und dann, dass auf uns keine einzige Arbeit Cellinis gekommen ist, was doch nicht denkbar wäre, wenn er sich über 20 Jahre dieser Thätigkeit gewidmet hätte.

Weiters muss hervorgehoben werden, dass im obigen Texte besonders die Schönheit also äussere Erscheinung dieser Arbeiten hervorgehoben wird — i piu belli — bellissime.

Wenn somit Cellini in seinen reifen Jahren auf verschiedenen Gebieten der instrumentalen Bautechnik, durch eine kurze Zeit thätig war, und dabei hauptsächlich die Schönheit der Formen im Auge hatte und es ihm gelang Instrumente von nie zuvor gesehener Schönheit zu machen — so geht daraus hervor, dass er einerseits nur seinem künstlerischen Drange folgend sich damit beschäftigte, andererseit aber auch, dass es ihm darum zu thun war, seinen Werken neue künstlerisch durchbildete, das Gepräge seiner eigenen künstlerischen Auffassung tragende Formen zu geben.

Wenn nun Galilei behauptet, dass die ersten Violen von den Florentinern stammen, — G. Cellini selbst ein Florentiner, dort lebte und starb, und die schönsten Violen

*

baute, so ist der Schluss nicht gewagt. zu behaupten, dass er vielleicht den bis dahin flachen Violen, architektonische Wölbungsverhältnisse gab, oder sonst ihre Umsrisse veredelte.

Jedenfalls steht seine künstlerische Thätigkeit in engsten Beziehungen zu unserem Thema.

Aber in ganz directer Beziehung zu der uns beschäftigenden Frage steht Leonardo da Vinci — der grosse Maler, Bildhauer und Architekt. (1452—1519).

Giorgio Vasari[1] selbst Maler, Architekt und Kunsthistoriker, erzählt uns von ihm folgende interessante Episode:

„*Lionardo si risolve a imparare a sonare la lira .... onde sopra quella canto divinamente.*

Avvenne que morto Giov. Galeazzo duca di Milano, e creato Ludovico Sforza nel grado medesimo 1494.

Fu condotto a Milano con gran riputatione Lionardo al duca, il quale molto si dilettava del suono della lira, perché sonasse; e Lionardo porto quello strumento ch' egli aueva di sua mano fabbricato d' argento gran parte in forma d' un teschio di cavallo, cosa bizarra e nuova, acciocche l' armonia fosse con maggior tuba e piu sonora di voce. La onde supero tutti i musici che quivi erano concorsi a sonare.“

O du mährchenhafte, wundervolle Zeit, die du es bewirkt, dass ein Heros, ein Tytane der hohen Kunst — im Zenith seiner Schaffensperiode — um die Wette singen gehen, und sein Instrument sich selber schaffen konnte, und durfte! Ob du je wieder zurückkehrst?! — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Dass hier unsere lira — das Streichinstrument, und nicht die antike lyra gemeint ist, unterliegt wol keinem Zweifel. Sonst würde die „arpa“ genannt worden sein.

Also da Vinci baute selbst seine lira da braccio!

[1] Opere di G. Vasari. Trieste 1857. p. 459, 462. (Bibl. class. ital.)

Aber wie sollen wir uns dieselbe nach dieser Beschrei bung vorstellen?

Nicht anders, als, dass sie ganz von Lionardos Hand aus Holz, und nur grossentheils auch in Silber verfertigt wurde, ganz in der gewöhnlichen Lirenform — nur dass der Boden oder die Decke einen Pferdekopf (nicht etwa bloss Schädel) en relief vorstellte, analog einer lira in Gestalt eines Jupiterkopfes, wie wir sie im Anhang kennen lernen werden.

Aus dieser Stelle geht weiter hervor, dass unsere lira im. 15. Jhdt. in Italien sich allgemeiner Beliebtheit und hoher Gunst erfreute, dass aber ihre Form oder Gestalt noch sehr flüssig und schwankend, also in der Herausbildung begriffen sein musste, wenn Lionardo mit einer ganz neuen und so „bizarren“ Conzeption hervertreten und siegen konnte.

In der That führt Heron-Allen[1] einen bisher den Musikhistorikern unbekannt gebliebenen Veroneser Druck aus dem Jahre 1491. an, auf dessen Titelblatt ein Instrument *„fanciful in shape“* abgebildet ist, welches er für eine viola hält, in welchem wir jedoch, nach der Beschreibung Allen's unsere lira da braccio erkennen.

Diese Abbildung praesentirt uns nemmllich ein Instrument von einem langen Körper, jedoch kurzen Hals, ausgesprochenen Fingerbrett, viereckigem Wirbelblatt mit sieben Wirbeln, für fünf Saiten auf dem Griffbrette und zwei bourdone. Die Mitellbüge (centre-bouts) sind sehr tief angebracht.

Heron-Allen nennt es das vorgeschrittenste Instrument, welches ihm aus dieser Periode bekannt ist.

Damals wurde also noch nach einer stabilen Form der lira gerungen — sie kann überhaupt nicht viel früher

[1] L. cit. p. 48.

vor das Jahr 1490 zurückdatirt werden, und Leonardo bildet ein Bindeglied in der Entwickelung derselben.

Von Leonardos Hand soll auch wahrscheinlich eine Madonna mit dem Christuskinde auf dem Boden einer Duiffoprugarischen Geige 1511. in Oel gemalt, herrühren, so wie dem Benvenuto Cellini die geschnitzten Ornamente der berühmten Ole Bull'schen Gasparo da Salo Violine zugeschrieben werden. Baccio Bandinelli wird hinwieder der berühmte *„veillard á la chaise d' enfant"* auf einer Gambe von Duiffopruggar zugeschrieben.

Warum, und in wie ferne haben wir aber auch einen Raffael in Verbindung mit unserem Gegegenstande gebracht?

Weil wir, um es gleich zu sagen, in ihm den geistigen Vater unserer Violine -- ihrer seither stereotyp gewordenen Form erblicken — weil uns in seinen Bildern zum ersten Male deren schwungvolle Linien in klarer Zeichnung entgegentreten, weil wir bei ihm die erste lira da braccio finden, welche er wol selbst in seinem Geiste erdachte, wiederholt ummodelte, und eine Linienführung für dieses Instrument schuf, wie es nur ein Maler von seiner Bedeutung schaffen konnte!

Dass die Malerei — des 15 und 16 Jhdts von bestimmendem Einflusse auf die Instrumentenbaukunst war, kann an konkreten Beispielen nachgewiesen werden, und wurde auch von Fleming hervorgehoben, welcher ganz richtig bemerkt: *„Great atists do not readily imperil the harmony of their own conceptions by the introduction of an incongruity, simply because it exists in something which they desire to utilise."*

Das grosse Genie kennt keine Fesseln des Hergebrachten — mit einem Feder — oder Pinselstrich schafft es neue Welten, unbekannte Formen, neue Gedanken, lenkt die Welt in neue Bahnen!

Denkwürdig bleibt die Abfertigung Beethovens an einen Violinisten, als dieser ihm nahelegen wollte, dass eine Figur in seinem Quartett nicht recht praktikabel für die Violine sei: „Glaubt er, dass ich mich um seine elende Geige kümmere, wenn Gott zu mir gesprochen?“

So hat sich auch Raffael wahrlich um die vorhandenen eckigen, langgestreckten, dicken und breiten Instrumentmodele seiner Zeit nicht gekümmert; — er konnte seinen Göttergestalten nicht ein solch unproportionirtes, mit den schwungvollen Linien derselben kontrastirendes Instrument in die Hand drücken.

Er schuf seine Instrumente nach seiner eigenen Eingebung, er musste die Linienzirkel derselben in Einklang bringen mit den schwungvollen Linien seiner Gestalten — denn er durfte sich an die vorhandenen Modelle nicht halten. —

Dass aber der Einfluss der Maler auch in ihren abstrakten Schöpfungen auf die ausübenden Künstler anderer Berufszweige, sich damals geltend machen konnte, ist dadurch erklärlich, dass damals der Kontakt, die Berührungspunkte, und gegenseitige Einwirkung zwischen den Künstlern der verschiedensten Kunstzweige ein so inniger war, wie nie seither, — weil damals die Geigenbauer, gleich den Malern, Poeten, Baukünstlern, an die Höfe der Potentaten ehrenvolle „Rufe“ bekamen; — weil sich Maler, Bildhauer und Geigenbauer gegenseitig unterstützten, und oft an einem Werke gemeinschaftlich arbeiteten.

Dazu gehörte die Vielseitigkeit der Kunstübung zu den charakteristischen Merkmalen der Zeit: Maler, Dichter, Architekt, Bildhauer und gelegentlich auch, wie wir es sahen, Geigenbauer in einer Person — war damals nichts überraschendes, nichts ungewöhnliches!

Was Wunder, wenn in so glücklichen Zeiten, der Geigenbauer vom Maler lernte, und dieser sich in seiner

Kunst versuchte? waren ja doch beide sich ebenbürtige Künstler, und gehörten seit jeher zu den „*Arti maggiori di lana e seta*“[1] und waren daher „*considerati come gentiluomini.*“

Charakteristisch ist es, dass die alten italienischen Geigenbauer, des XVI. s. ihre Werke, gleich den grossen Künstlern des Alterthums, und ihrer Zeit, nur mit ihrem Namen, ohne Ort und Datum und ohne das „fecit“ versahen, oft aber auch das nicht thaten, während die Zettelinschriften des 17 und 18 Jhdts. ein homogenes Bild mit Ort, datum und Filiation, dann dem „fecit“ statt dem bescheideneren „faciebat“ — abgeben, aber immer noch nicht ihr „Gewerbe“ zur Schau tragen, was erst den neueren Zeiten vorbehalten blieb. „Fabricatore“ oder „strumentajo“ liest man auf den neueren Zetteln.

In Deutschland findet man dagegen in der Regel schon vom 16 Jahrhundert an, den „Lautenmacher“ im 17. Jhdt. „Lauten- und Geigenmacher“ auf den Zetteln zum Ausdruck gebracht.

Der Sinn dieser verschiedenen Bezeichnungsweise ist ein tiefer liegender und darum charakteristischer, weil im ersten Falle, der Künstler sich mit seinem Werke identifizirt, — l' oeuvre c' est moi — es als Produkt seiner geistigen Thätigkeit hinstellt, — ihm durch seinen blossen Namen die Weihe gibt — und sich somit als schaffender Künstler fühlt; es dem Publicum überlassend, sein Urtheil sich darüber zu bilden, was es sei und wie es sei; im zweiten hingegen, er schon reflektirend sein Werk selbstgefällig betrachtet, es als vollendetes Produkt seiner Hand (wenn fecit, und nicht faciebat) hinstellt; — und im dritten Falle dem Künstler schon das Bewusstsein seines Kunstvermögens, und seiner Stellung zu dem Werke seiner Hand,

[1] B. Cellini l. cit. p. 11.

abhanden kommt, so dass er dem Publikum erst sagen zu müssen glaubt, dass er bloss ein Geigen — oder Instrumenten — macher, oder gar ein Fabrikant sei! [1]

Nach dieser kurzen Digression kehren wir nun auf unser eingentliches Thema zurück, inwieferne Raffael Santi da Urbino (1483 † 1520) auf die Form unserer Violine von bestimmendem Einfluss gewesen ist.

Zum vergleichenden Studium stehen uns diessbezüglich bloss die von Rühlmann zu seinem Text, in Form eines Atlas beigebrachten Abbildungen von Instrumenten aus Werken der Skulptur, Malerei u. a. deren vollkommene Verlässlichkeit wol verbürgt, aber von uns nicht konstatirt werden konnte — wesshalb wir in unseren Erörterungen keinen Anspruch auf Vollständigkeit und Genauigkeit erheben können, wie wir übrigens auch nur intendiren, die Aufmerksamkeit auf diesen wichtigen Weg der Untersuchungen zu lenken.

Bezüglich Raffael konstatiren wir nun folgende Momente. —

Erstens dass er sich in der Wahl seiner Instrumente weder an die bisherigen Traditionen (sein Meister und Lehrer Perugino brachte nur solche in der Guitarrenform zur Darstellung) noch damals vorhandenen Modelle hielt, und dass ihm auch die Spielbarkeit derselben Nebensache war, aber dass er sich nur von dem künstlerischen Schönheitssinn bei der Formgebung und Haltung leiten liess, denn in seiner Studie zum Apollo und in dem Staffeleibild der Krönung Mariens (1503) [2] gibt er unserer Lira nur eine

[1] Plinius dem älteren † 79 p. chr. verdanken wir in seiner „Naturgeschichte“ l. 1. die Nachricht von der Feinfühligkeit der Römer in dieser Frage, indem er hervorhebt, dass die grossen Alten — ein Praxiteles, Polycletes, stets mit faciebat ihre Werke signirten, und nur drei Künstler seines Wissens, deren Namen er an den Pranger stellen will, sich des absoluten „fecit“ bedienten, was viel böses Blut machte. „Et ob id magna invidia fuere.“

[2] Rühlman, Atlas Taf. VIII. figi 21. u. 22.



Schweifung in der Mitte — was unseres Wissens nur in diesen zwei Beispielen vorkommt — und dann lässt er seine Figuren den Bogen theils auf der unmöglichsten, weil breitesten Stelle des Instrumentes führen, andererseits in der rechten Hand halten,[1] und mit der linken streichen.

Ihm passte also nicht die von Fiesole, Perugino und auch noch von Corregio gebrauchte Guitarrenform, er schweift also das corpus in der Mitte, gibt ihm markirte, vorstehende Ecken und Ränder nur um dadurch die Harmonie der Linien des Instrumentes, mit denjenigen, welche der Arm des Spielenden nothwendig annehmen musste — herzustellen.

Ch. Reade führt wol an, dass in Raritäten-Kabinetten solche Instrumente mit *„only two corners“* (sogar von Gasparo da Salo) vorhanden sein sollen; er muss sie jedoch entweder nicht gesehen haben, weil er die Sammlung nicht nennt, oder schwebten ihm diese zwei Bilder vor den Augen, denn bisher ist Niemandem von dem Bestande eines solchen Instrumentes etwas bekannt geworden.

Und wenn es auch vorhanden wäre, und noch von da Salo dazu, so ist die Priorität des Entwurfes noch immer dem Raffael zuzuschreiben (1503) weil da Salo erst Jahrzehnte später zu arbeiten begann, und er daher das Phantasie — Gebilde des Malers nur probeweise in die Wirklichkeit zu übertragen bestrebt sein konnte.

Zweitens ist es Thatsache, dass uns bei Raffael unseres Wissens, zum ersten Male die Cirkelrunden Abgrenzungslinien der beiden Deckblätter — das Hauptcharakteristikon der violen da brazza, also unserer Violinen entgegenkommen, und dass er nie Bünde auf seinen Instrumenten, welche ja dazumal noch ein Gebot der Nothwendigkeit waren — eingezeichnet hat.

[1] Ibid. Taf. X. fig. 7. Kupferst. K. Cab. Dresden.

Ist es bei dieser Sachlage etwa ein unbegründetes Wagniss, anzunehmen, dass es der „göttliche“ Urbinate war, welcher zuallererst diese Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit, das harmonische Zusammenspiel der Liniencurven unserem Instrumente schenkte, wie sie seither stereotyp geworden sind, und dass die ausübenden Baukünstler diese Idee erfasst, und unvermittelt in die praktische Wirklichkeit übertragen haben?

Dafür, dass Raffael in dieser Formgebung schöpferisch aufgetreten ist, spricht auch dieses Faktum selbst, dass er seinem Instrumente nur e i n e Schweifung in der Mitte gab, obgleich die doppelte schon lange bei den gamben bestanden haben muss und allgemein bekannt war. Ihm war es daher nicht darum zu thun, vorhandenes zu kopiren — er wollte neues schaffen, bahnbrechend auftreten.

Übrigens, nachdem er diese Form in der „Krönung“ 1503 erschaffen, veredelte er sie in seiner Studie zum Apollo (Collect. Wicar in Lille) 1508. und stabilisirte hier die richtige Proportion zwischen dem oberen und unteren Theile, während in der Ausführung auf dem Bilde selbst, uns schon die komplete Violinform mit zwei Schweifungen. also den Mittelbügen entgegentritt.

An dieser Formgebung hat somit auch ein Raffael jahrelang überlegt und gemodelt, bis die klassiche Form seines Instrumentes geschaffen wurde.

Oder, muss die Herausbildung dieser klassischen Form unserer l i r a = v i o l i n e, denn es ist eins und dasselbe — eine Voraussetzung und dringende Forderung des Standes der damaligen Instrumental-Musik gewesen sein? oder ist sie eine Folge der geschichtlichen Nothwendigkeit in ihrem technischen Entwickelungs-Processe? oder ist auch der charakteristische Ton unserer Violine bloss an diese ihre Form, und keine andere gebunden?

Fürwahr, alle diese Fragen müssen verneinend beantwortet werden.

Und vorerst kannte man im sechszehnten Jahrhundert die eigentliche Instrumental-Musik als selbständige Kunstgattung, noch nicht. Sie war vielmehr bloss „ein Nachhall des Gesanges;" — die Instrumente dienten bloss zur Unterstützung der menschlichen Stimme, wozu die Violen die besten Dienste leisteten; man verlangte ja von einem Instrumente keinen durchdringenden, glänzenden Ton — man perhorreszirte ihn eher, schon mit Rücksicht auf den Sänger, welcher dominiren wollte; eine „liebliche Resonanz" war der einzige Anspruch an ein Instrument, in welchem man noch lange nachdem es fertig war — kein Soloinstrument ahnte.

Noch im siebenzehnten Jahrhundert wird die capella fidicina, eine „stille Musik" genannt, man bevorzugte die gamben vor den Violinen (brazzen)[1] und wollte die letzteren lange nicht zur Geltung kommen lassen.

Also einer gebieterischen Forderung der Instrumental-Musik jener Zeiten, verdankt die Violine ihre Entstehung nicht, und doch war sie schon lange da, bevor man ihre Eigenschaften erkannte — eine wahre Anomalie unter der ganzen fidicinischen Schaar!

Was den historischen Entwickelungs-Prozess anbelangt, so haben wir schon im ersten Abschnitte dargethan, dass die beiden Violenarten — gamben und brazzen, also Violinen, sich parallel, selbständig, und in diametral entgegengesetzter Richtung entwickelten, ohne dass wir eine geschichtliche Prämisse, einen historischen Anknüpfungspunkt für diese Thatsache anzugeben wüssten.

Im Gegentheile, der nachgewiesene Umstand dass die Krone, die Spitze, Wurzeln geschlagen hat, und zum Aus-

[1] Zacconi loc. cit. c. 57. „quelle da gamba sono piu compite e perfette; non per altro si veggano piu ne i concerti esser adoprate, che ne sono le altre."

gangspunkte für die Violinenfamilie wurde, deutet darauf hin, dass die Entstehung unserer Violine keinen natürlichen historischen Entwickelungsprozess zur Voraussetzung hatte — sondern dass sie unvermittelt, und unbeabsichtigt aufgetaucht ist, und selbst den Ausgangspunkt für eine weitere historische Entwickelung, bildete.

Aber, diese für immer charakteristisch gebliebene Form, ist auch kein nothwendiger Ausfluss des rein technischen Entwickelungsprozesses, oder mit anderen Worten, der ihr eigene Tonchrakter ist gar nicht an diese ihre Form gebunden, ist nicht von dieser unzertrennbar, und kann mit jeder anderen Form erzielt werden.

Die seit siebenzig Jahren in dieser Richtung gemachten Versuche bestätigen dies zur Evidenz.[1]

Namentlich sind es Fr. Chanot, und Felix Savart deren Versuche beweisen, dass auch durch eine guitarren, ja auch trapezoidform des Instruments, dieser herrliche Ton erzielt werden kann, wie es die höchste wissenschaftliche Körperschaft, die Akademie der Wissenschaften von Paris anerkannt hat.[2]

Wir besassen selbst ein Chanot'isches Instrument in der guitarrenform, mit einfachen Schlitzen statt der typischen FF-löcher, von so grossartig mächtigem, und dabei so geschmeidigen Ton, wie er kaum in einer Violine von der gewöhnlichen Form gefunden werden kann.

Die Savartsche Trapezoid-Violine wurde vom Herrn Lefebure vor der gelehrten Kommission im Nebenzimmer abwechselnd mit einer Stradivarius gespielt, und „les personnes le plus exercées les ont confondus constamment l' un avec l' autre.“

---

[1] Eine histor. Zusammenstellung darüber s bei *Heron-Allen* loc. cit. chap. V.

[2] Vergl. „Moniteur universel“ vom 22 Aug. 1817. Nr. 234. dann „Memoire sur la constr. des Instruments a cordes et a archet“ par F. Savart. Paris 1819. auch die Zeitschr. „l' Institut“ vom J. 1840.



Die Form des Instruments, also die äusseren Umrisse desselben, bedingt somit erwiesener Massen nicht den charakteristischen Ton unserer Violine, die Entwickelung dieser Form ist somit nicht in der technischen Nothwendigkeit derselben begründet und wenn trotzdem alle anderen von glücklichem Erfolg begleiteten Versuche, für sie eine andere Form zu stabilisiren, gescheitert sind, so ist dies nur der Macht der Gewohnheit, dem Konservatismus der menschlichen Natur zuzuschreiben.

Wir haben daher immer bisher nur die Form, die äussere Erscheinung, bei dieser Untersuchung im Auge gehabt, und ausdrücklich pointirt — weil das Wesen, das diesen Toncharakter bedingende agens — die dem Auge verborgene innere Einrichtung des Instruments bildet, welche von Jemandem trefflich eine „magnific colonne d' edifice" benannt wurde.

Im Inneren desselben verborgen — liegt das Nervensystem und die Pulsader des Instruments[1] — zwei kleine Holzstreifen, der s. g. Bassbalken und die Stimme (l' ame) sind es, welche passenden Orts angebracht, diese, (und jede andere) Form erst beleben, und das Instrument erst zur Violine stempeln.

Form und Inhalt sind somit hier streng auseinander zu halten, und ihre Entwickelung auf verschiedenen Wegen zu suchen — die Form gehört der Aesthetik — der Inhalt — der Wissenschaft und Praxis.

Diese zwei Faktoren müssen in Betracht gezogen werden, wenn es sich um die Feststellung der Entwickelung unserer Violine handelt — der bildende Künstler, und der nachdenkende, berechnende Praktiker und Gelehrte.

---

[1] G. Hart: The Violin. London 1880. p. 14. „If we accept the sound-bar as the nervous system of a Violin, — the sound-post may be said to perform the functions of the heart with unerring regularity." —



Wer dieser tiefsinnige, geistvolle ausübende Baukünstler gewesen sein kann, ist vorläufig ein Geheimniss, da diese Frage kaum noch je aufgeworfen wurde.

Sicher ist, dass unsere „lira“ von 1515, seit mehr als 300 Jahren nicht geöffnet, so wie ein „lirone“ von Vendelin Duiffopruggar um 1580, keinen Bassbalken haben.

Dagegen fanden wir in drei Instrumenten von Antonio Ciciliano (um 1500) sowohl bass — als auch Querbalken, während bei Ventura Linarolo 1581 noch weder ein Bassbalken noch Klötzte und Gegenzargen vorhanden waren, bei Giovanni 1622 jedoch nur die Gegenzargen (contre - eclisses) fehlten.

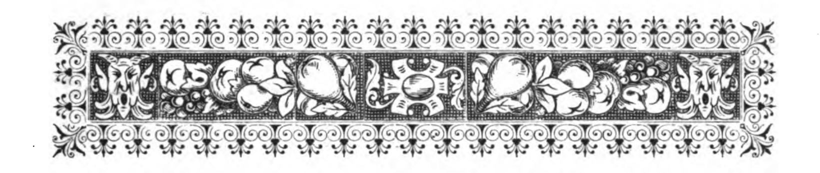
Auch bei Gasparo da Salo fanden wir in einer guitarrenförmigen Viola noch keinen Bassbalken vor, während ein solcher in zwei anderen Violen schon vorhanden war..

Die grösste Schwierigkeit bietet jedoch die Konstatirung des ursprünglichen Vorhandenseines des mobilen Stimmstockes, weil er oft später eingesetzt worden sein konnte, und daher auch das Öffnen des Instuments, selten sichere Anhaltspunkte dafür bieten dürfte.

Hoffentlich wird die bevorstehende allgemeine Musikausstellung in Wien den Forschern die ersehnte Gelegenheit bieten, diesen wichtigen, so wie andere hier angeregten Fragepunkte, einem eingehenden Studium zu unterziehen, und dadurch ein Licht über die, gerade durch ihr Halbdunkel so interessante Geschichte unseres Instruments, auszubreiten.

Wenn nun, um auf unsere Proposition zurückzukommen, nachgewiesen wurde dass die äussere Form unserer Violine weder in der geschichtlichen noch der technischen Entwickelung ihre Veraussetzung findet und kein nothwendiger Ausfluss derselben ist, dass weiter ihre Entstehung

nicht auf die musikalisch-künstlerischen Bedürfnisse jener Zeit zurückzuführen, und auch ihr eigenthümlicher Toncharakter nicht von dieser Form abhängig ist, dass somit rein ästhetisch-künstlerische Gründe, für die Feststellung derselben massgebend sein mussten; — wenn wir andererseits, diese edlen Umrisse mit den cirkelrunden Abgrenzungen zum ersten Male in den Bildern und Zeichnungen Raffaels bewundern, so müssen wir Raffael als den Vater der geheiligten Form unserer Violine preisen, bis uns nicht nachgewiesen wird, dass es ein anderer — Maler ist.



Rückblick.

Fassen wir das obgesagte kurz zusammen, so ergibt sich folgendes Resultat:

1.

Der Name Viola umfasst zwei verschiedene Dinge: die „Gamben“ und die „brazzen“.

2.

Die Violen da Gamba schlechtweg „*Violen*“ genannt entstanden in Italien um die Mitte des 15 Jahdtes, und haben ihre Rolle im 18 Jahdt. ausgespielt, während die Violen da braccio — in Deutschland kurzweg „*Geigen*“ in Italien später „i violini“ benannt, unser jetziges Streichquartett bilden, und aus dem Anfang des 16 Jahrhdtes datiren.

3.

Die Violen da braccio = violinen, sind nicht Abkömmlinge der Gamben, sind nicht aus denselben hervorgegangen, denn:

a) es sind beide Arten grundverschieden in ihrer technischen Ausführung.

b) Der Name „Violino“ weist darauf hin, dass dieses Instrument bloss nach Art der Violen erfunden, nicht aber durch Verkleinerung derselben hervorgebracht wurde.

c) Anderenfalls hätten die Italiener dieses Instrument: violetta, violetta piccola oder in weiterer Folge: violettina im Geiste ihrer Sprache benannt.

d) Wären die Violinen aus den Gamben hervorgegangen, so hätten sie als frisches und den Erzeugern überlegenes Produkt, sofort deren Stelle eingenommen, und nicht durch drei Jahrhunderte mit ihnen um die Existenzberechtigung gekämpft.

e) Die Gamben weisen eine, den Violinen ebenbürtige Stufe der Vollendung ihrer Bautechnik, und musikalischen Brauchbarkeit sui generis auf, sie tragen die inneren Lebensbedingungen noch heute nach vierhundert Jahren ihres Bestandes in sich; stehen daher aus naturgetzlichen Gründen, zu den Violinen nicht im Verhältnisse des Erzeugers zu dem Erzeugten.

f) Die geschichtliche Entwickelung beider Instrumente ist eine diametral entgegengesetzte: bei den Gamben der natürliche Aufbau vom Fundament zur Krone; — bei den Violinen eine Emanation von der Spitze zur Basis.

4.

Die „italienische lira da braccio“ um 1490 emporgekommen, um 1503 in ihrer äusseren Form stabilisirt, — ist die Mutter unserer Violine, denn:

a) In ihrer äusseren Erscheinung stimmt sie mit der Form der Violine vollkommen überein.

b) Ist die lira aus dem Schauplatze verschwunden, gerade zur Zeit als die Violine emporgekommen ist.

c) Hat isch die lira zu einer kompletten Familie nicht entwickelt.

d) Haben beide den Grundton und die Quinten-Stimmung gemein.

e) Wurde uns auch überliefert, dass die viola de braccio (violine) zuerst „lira“ geheissen hat.

5.

Die äussere Form der Violine muss von ihrer inneren Einrichtung streng auseinander gehalten werden.

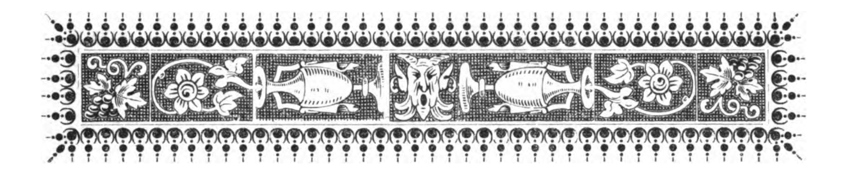
Diese Formgebung war kein Ausfluss der technischen Entwickelung, und keine zwingende geschichtliche Nothwendigkeit, und muss daher auf das rein künstlerische Schönheitsgefühl, auf die Aesthetik der Linienführung des bildenden Künstlers zurückgefüht werden.

6.

Nachdem um die Zeit der Entstehung der Violine, richtunggebend, allbeherrschend, ihren Einfluss überall geltend machend — die Malerei war, und wir die grundlegenden Umrisse unseres Instruments in klarer Zeichnung und präziser Form zum ersten Mal bei Raffael 1503 sehen, und uns bis jezt kein anderes Vorbild für diese Liniengebung bekannt ist — so glauben wir, die Rechte auf die Vaterschaft unserer Violine in ihrer äusseren Erscheinung, bis auf weiteres für diesen Meister vindiciren zu müssen.

ANHANG

Colligite fragmenta — ne pereant.
Ioan. VI. 12.



1.

Gasparo da Salo.

Seit dem bahnbrechenden „Stradivarius" von I. Fetis, einem „mit Vorsicht zu benützenden Autor," wird bis heute noch,[1] die Thätigkeit da Salo's bis um das Jahr 1612 versetzt, beziehungsweise ausgedehnt, mit alleiniger Ausnahme des Autors der „Luthomonographie," welcher ihm eine solche zwischen 1510 und 1550 zuschreibt und auch Recht behalten dürfte, obgleich ihm der „lapsus" passirt dass in dem von ihm copirten Zettel, die Jahreszahl 1652 abgedruckt wurde.

Die Bestimmung der Wirkungsperiode dieses Meisters wird auch dadurch erschwert, dass er bekanntlich nie seinen Zetteln die Jahreszahl beizufügen pflegte. (Trotzdem werden oft Jahreszahlen einzelner Instrumente genannt, sogar eine mit 1613.)

Durch Zufall bekamen wir vor einigen Jahren einen Originalzettel zu sehen, vielleicht den einzig noch existirenden, welcher diese Frage wenn auch nur annäherungsweise zu lösen geeignet ist.

Dieser Zettel, einem „Bass-Instrument" von roher Arbeit aus Zwetschkenbaumholz entstammend lautet:

Heredes q. Gasparo
Cargnano de Salodio 15..

[1] Während dem Druck erfahren wir von einem Aufsatz: „Gaspare da Salo e l' invenzione del Violino. Di C. Lozzi" in Nr. 36 der „Gazetta Musicale di Milano." 1891.



Er ist vollkommen intakt, bis gerade nur auf die Jahreszahl, welche so stark laedirt ist, dass sie nicht mehr genau entziffert werden kann, obgleich Fragmente von jeder Ziffer vorhanden sind.

Immerhin ist auf der zweiten Stelle der obere Hacken eines 5 deutlich wahrnehmbar. die dritte Zahl ist kein achter und neuner.

Somit ist ein authentischer Beleg dafür vorhanden, dass Gasparo vor 1580 gestorben ist, daher um 1500 geboren worden sein kann.

Dieser Zettel ist in Druck und Papier vollkommen gleich einem solchen des Vendelin Tieffenbrucker a. d. J. 1580, so dass es den Anschein hat, als ob beide aus derselben Officin stammen würden.

Interessant ist auch der neue Umstand, dass Gasparo obgleich in Salo geboren, den Familiennamen Cargnano geführt hat,[1] und dass nach seinem Tode, noch ein solcher Vorrath an Instrumenten zurückgeblieben ist, dass es nothwendig wurde neue Zettelinschriften drucken zu lassen.

2.

Die Familie Linarolo.

Bisher wurde nur Ventura Linarolo in der einschlägigen Literatur genannt,[2] und dessen Thätigkeit auf das J. 1520 gesetzt; wir sind in der Lage, auf Grund der im Eh. Museum Modena in Wien vorfindlichen Instrumente, die Filiation dieser Familie nachzuweisen.

[1] Cargnano ist gleich dem Salodium oder Salo auch ein kleiner Ort am Gardasee.

[2] L. F. Valdrighi: Nomocheliurgografia. Modena 1884. p. 172. und dessen: „Aggiunta“ Modena 1888. p. 18.



Der Stammvater derselben stammt aus Bergamum, und findet sich in einer Tenor — gambe desselben die Inschrift:

Franciscus Linarolus Bergomensis
Venetii faciebat.

Dessen Sohn ist der genannte Ventura; er arbeitete bis 1584 in Venedig, später scheint er nach Padua übersiedelt, und dann wieder nach Venedig zurückgekehrt zu sein, denn bis 1583 schreibt er sich:

Ventura di Francesco
Linarolo In Venetia 1581.

dann:

Ventura de Franc^{co}
Linarol in Padova
F. 1585.

Im Jahre 1591 arbeitet er wieder in Venedig. — „fece in Venetia a. 1591.“ —

Wenn behauptet wird dass Instrumente von ihm mit der Jahreszahl 1514 und 1520 vorhanden sein sollen, so müsste er ein alter von über 100 Jahren erreicht haben und über 70 Jahre thätig gewesen sein; wir vormuthen daher eine Ungenauigkeit in dieser Datierung. In dem Katalog der Londoner Spezial-Ausstellung 1872 ist leider der Vorname des Linarolo, von welchem eine mit 1563 datierte von Francalucci eingesendete Viola ausgestellt war, nicht genannt, es liesse sich dadurch vielleicht die Arbeitsperiode zwischen Vater und Sohn annähernd abgrenzen.

Ein Sohn des Ventura ist:

Giovanni D' Ventura
Linarol In Venetia 1622.

3.

Familie Duiffopruggar.

Gaspard Duiffopruggar, auch Duiffoprugcar und Dieffopruchar[1] geschrieben, unbedingt der grösste Geigenbauer seiner Zeit (1480?—1539?) — dieser vielbesprochene und viel umstrittene Meister, welcher neben anderen den Beweis für den deutschen Ursprung der Violine liefern solte, welchem man andererseits nachsagt, dass er noch keine Violinen, sondern nur gambenviolen baute, und dass alle ihm zugeschriebenen bisher bekannten (6) Violinen, ohne Ausnahme falsch seien[2] — ist der Stammvater einer Familie, welche in Oberitalien (in Padua und Venedig) bis in die Mitte des 17 Jahrhunderts thätig war, und in Süddeutschland noch heute sich mit dem Geigenbau beschäftigen soll.

Von seinen Familien Verhältnissen ist absolut nichts bekannt, er muss jedoch einen Sohn Leonhard, (Leonardo) gehabt und in seiner Kunst ausgebildet haben. Von diesem Leonardo Tiefembrucker sind uns wol auch keine Instrumente und keine Nachrichten bekannt geworden, wir können aber seine Existenz durch Rückschlüsse konstatiren.

Eine Handhabe bietet uns Vendelin Tiefembrucker in seinen Zetteln, welcher sich ausdrücklich als Soh Leonardos bekennt:

In Padova Vvendelie Venere
de Leonardo Tiefembrucker 1582,[3]

Dieses „de" kann nur auf die Abstammung Bezug haben, und nur in seltenen Fällen auf den Lehrer. Dass hier sein Vater gemeint ist, geht daraus hervor, dass

[1] Vergl. über ihn: F. Niederheitmann: „*Cremona*", Leipzig 1877. — Dr. Schebek — Heron-Allen, und insbes. Fleming loc. cit. und Ch. Reade.

[2] Fleming l. cit. p. 11 und 165. und A. Vidal T. I. p. 163.

[1] Laute im Museum Modena Wien. Eine zweite aus d. I. 1587. mit derselben. Zettelinschrift in der Sammlung des Conservatoriums in Wien. Eine dritte a. d. I. 1595 in Hofmuseum in Wien.

er in einem anderen Falle bloss seinen Familiennamen gebraucht:

In Padua Vendelinus Tieffenbrucker"[1]

Überhaupt wechselte er oft, oder verbrauchte viel Zettelinschriften — denn wir konstatirten fünf verschiedene Typen derselben, und nannte sich seit etwa 1595 mit Vorliebe: „Venere".

„In PADOVA Vvendelio Venere. 1611.[2]

Interessant ist die Wahrnemung, dass er zu diesem Zwecke, von seinen zuerst angeführten Zetteln, (1582) weche seine Filiation enthalten etwa zehn Jahre später die zweite Linie weggeschnitten hat, wie dies deutlich in der Laute von 1595 im Hofmuseum zu sehen ist, wo die zurückgebliebenen Spitzen der langen Buchstaben die Mutilation verrathen.

Warum das nur geschehen sein kann?

Dass somit Vendelin ein Sohn des Leonard war, ist sicher — dass aber auch Leonardo selbst ein Geigenbauer war, erhellt ebenfalls daraus, dass er in den Zetteln seines Sohnes ausdrücklich genannt wird, weil es sonst nicht usus war, und nirgends vorkommt, dass der erste Repräsentant einer Kunst in der Familie, seine Filiation angeführt hätte. Man that es eben nur, wo sich die Kunstausübung auf den Sohn vererbte — und wo man mit dieser Filiation glänzen konnte.[3]

Wenn aber Leonardo auch ein Geigenbauer[4] war, und er der Zeit nach zwischen Gasparo und Vendeliio

---

[1] Im einem lirone des Mus. Modena.

[2] Eine Theorbe im Mus. Modena.

[3] E. G. Baron cand, jur. in seinen *„Untersuchung des Instruments der Lauten"* Nürnberg. 1727. cap. VII. macht aus Vendelino Tieffenbrucker und Vendelio Venere zwei verschiedene Meister, welche „sehr berühmt und alt." Den Leonhard T. rühmt er als „gar feine Arbeit" bezeichnet ihn aber als *„den ganz jüngeren,"* hält ihn somit für einen Abkömmling der obigen.

[4] Lautenmacher nannte man sich damals bloss, baute aber auch Violen o. Geigen. —



steht, - - dann kann der letztere nur ein Sohn des Gaspard Duiffopruggar sein, welcher diesen Namen jedoch wieder entitalienisirte. Der letzte Abkömmling dieser Familie, welcher sich auch diesem Kunstzweige widmete, tritt uns im „Magnus“ entgegen, welcher zu der italienisirten Ortographie seines Namens zurückkehrt:

„Magno dieffopruchar a venetia“ [1]

Ob er ein Bruder oder ein Sohn des Vendelin war bleibt vorläufig noch eine offene Frage.

Vendelios Marke war ein Anker mit dem Monogram **V. T.**

4.

Einem bisher gänzlich unbekannten Meister aus dem 16 Jhdt. begegnen wir in

Dorigo Spilman

von welchem im Museo Modena eine Schulterviole vorhanden ist. Der Zettel ist handschriftlich und ohne Datum. Die FF- löcher sind denjenigen des Ventura Linarolo gleich — die Schnecke ist vielleicht späteren Datums. Das Ganze wahrscheinlich eine Venetianer Arbeit.

5.

Der bisher nur durch Dr. Schebek namhaft gemachte Meister Ioannes Andreas, ist in dem oft genannten Museum, durch ein Kabinetstück einer lira da braccio vertreten.

Der Boden, sammt Zargen in einem Stück röthlichen Holzes ausgearbeitet, die letzteren überdies concav ausgestochen — stellt in prachtvoller Arbeit einen Iupiterkopf

[1] Eine Theorbe im Museo Modena — ohne Jahreszahl. — Auf Schloss Eisenberg in Böhmen ist eine Laute mit der Orig.- Inschrift:

Magno Dieffoprughar
a Venetia 1607.



en relief dar, während die Decke den weiblichen Brust — und Nabeltheil zum Gegenstande hat.

Die Tonlöcher haben die C = Form, der ebenfalls reliefirte, mit einem Deckel versehene Wirbelstock trägt sieben Wirbel und einen für die Burdonsaiten. Die Zettelinschrift ist handschriftlich und lautet:

Ioannes. andreas Veronesis
à di 12 Auosto
15 11.

Es scheint somit das Jahr 1502 und nicht wie Dr. Schebek annimmt 1511. angegeben zu sein.

In Elfenbein gestochen prangt in griechischen Lettern die Devise auf dem Boden:

„Akvnikos (?) Lupes Iatros estin —
Antropois Ode.

Die Länge des Corpus beträgt 50 cm.

6.

Je eine — diskant, — tenor- und bass- viola da Gamba von einem seltenen, und überhaupt zuerst von Conte Valdrighi[1] angeführten Meister — Antonio Ciciliano befinden sich auch noch unter vielen anderen im Museum Modena.

Der handschriftliche Zettel ist in gothischen Buchstaben geschrieben, kann aber trotzdem noch in das erste Viertel des 16 Ihdts. versetzt werden, da „Laux Maller“ welcher noch im J. 1523 in Bologna lebte, und „Hans Frey“ welcher 1523 gestorben ist, sich noch derselben Schriftzeichen bedienten.

Die Faktur dieser Instrumente deutet auch auf spätestens die erste Hälfte des 16 Jahrhunderts; wenn aber Valdrighi unter. Nr. 3889 in seiner „Aggiunta“ einen

[1] Locc. cit. Nr. 124. „Antonio *detto* Ciciliano“ und p. 118. daun Nr. 3933.

„Siciliano G. B, d' Antonio aus Venedig mit der Jahreszahl 1680 anführt, und andererseits sagt, dass er in Carpi „*un* violino *sonorissimo*“ aus d. J. 1600 von Antonio Siciliano gesehen hat, so stehen wir bezüglich der Filiation dieser Familie, vor einem Räthsel.

De Piccolellis[1] versetzt den Antonio und Gioacchino (viell. Giov Bapt.) in das 17 Jahrhundert.

7.

In Trautmanns Handbuch finden sich noch zwei bisher ganz unbekannte Meister genannt:

Geraldi Hieronymus aus Brescia. und Hieronymus zu Brixen als Lauten und Zithermacher.

Von diesem letzteren befindet sich nun im Hofmuseum zu Wien eine „sechschörichte Zither“ von prachtvoller technischer Ausführung und mit ebenso prachtvoll geschnitzter „Lucretia.“

Der Name„ Hieronymus Brixiensis“ ist auf dem Griffbrett um eine unkenntliche Marke eingebrannt, (ganz änhlich wie von „Gio. Paolo Maggini in Brescia“ auf einer eben solchen Zither im Museo Modena), während im Inneren unter der dicht gezeichneten Rosette die Jahreszahl 1574. geschrieben steht. —

[1] Loc. cit. p. 74.



Et est completus hic libellus
die quarta Martii A. D. M. DCCCXCII.
pro quo sit Deo
laus et
gloria.

ERRATA

pag.	2.	vers	1.	von	unten	lies:	musique.
„	3.	„	6.	„	„	lies:	violino.
„	8.	„	1.	„	„	lies:	Annales
„	9.	„	13.	„	oben	lies:	seien
„	9.	„	2.	„	unten	lies:	Fleury
„	10.	„	9.	„	oben	lies:	denn
„	16.	„	8.	„	„	lies:	nennenswerther
„	16.	„	1.	„	unten	lies:	einzuhauchen
„	20.	„	18.	„	oben	lies:	Forschung
„	25.	„	5.	„	oben	lies:	begannen
„	30.	„	1.	„	unten	lies:	Violine
„	35.	„	2.	„	oben	lies:	in statt ni
„	38.	„	9.	„	„	lies:	vieillard.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00796 5984

